





Орнамент церкви Благовещения на Мячине (1189 г.) – наиболее «классический» вариант в ряду орнаментальных композиций памятников второй половины XII в.



Орнамент Георгиевского собора в Старой Ладоге (1160–1180-е гг.) является своеобразной попыткой выйти за пределы традиционных форм.



Воспроизведение тканей в цокольной зоне росписей храмов, в том числе узорных шелков – особенность, характерная для стенописей Смоленска.



Орнамент Пантелеймонова Евангелия (1180-е гг. ?) представляет одну из версий развития тератологического декора.

ОРНАМЕНТ И ДРУГИЕ ВИДЫ ДЕКОРАТИВНОГО УБРАНСТВА В ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XII ВЕКА

Новые мотивы, появившиеся в орнаментальном репертуаре русских стенописей и в украшении рукописей в первой половине XII столетия, так же как и новые приемы декорации, получают продолжение и, в некоторых случаях, активное развитие в живописи второй половины века [1].

Влияние рукописного орнамента, во многом определявшее типологические и стилистические особенности орнаментального репертуара храмов предыдущих периодов, все более уступает место воздействию узоров тканей, декора произведений прикладного искусства, литургической утвари, резьбы по дереву, которые, в свою очередь, находят отражение и в украшении рукописей. Типологическая близость, естественные, плавные переходы орнаментальных тем из одних видов убранства храмов в другие способствовали единству восприятия их внутреннего пространства, придавая ему целостность не в меньшей степени, чем собственно архитектурные конструкции. На Руси этот процесс имел особые черты. Во второй половине XII — начале XIII в. отчетливые приметы местного своеобразия сказываются не только в орнаментальном репертуаре, но и в целом в декоративных приемах, использовавшихся в ансамблях монументальной живописи и, что особенно примечательно, в орнаментальном убранстве рукописей.

Орнамент в русских стенописях второй половины XII в. все более приобретает самостоятельный характер, как будто более дистанцируется от сюжетной живописи, вернее, от стилистики того круга памятников, на который были ориентированы фигуративные изображения. Весь этот период отличают поиски нового языка орнаментальных форм, новых средств выразительности. Происходит ассимиляция черт разных художественных культур, совмещение типологически и исторически далеко отстоящих друг от друга орнаментальных моделей и преобразование их в органичное художественное целое. В разных землях этот процесс имел разные черты и темпы развития. Он мог проявляться в возвращении к хорошо известным образцам XI в. (что не исключало стремления к их интерпретации). Это сочеталось с отчетливой тенденцией к созданию новых моделей, а также интересом к мотивам, культивировавшимся не только в византийской художественной среде.

Сказанное имеет отношение практически ко всем сохранившимся от второй половины XII столетия ансамблям монументальной живописи в культурных центрах Южной и Юго-Западной Руси (Кирилловская церковь в Киеве, храмы Смоленска), северо-западных (церковь Св. Георгия в Старой

Ладогe, Аркажи и Нередица) и северо-восточных русских земель (Успенский и Дмитриевский соборы во Владимире).

Как важную примету времени следует отметить то внимание, которое в стенописях второй половины XII — рубежа XII–XIII вв. уделялось декорации нижней зоны росписи храмов — высота ее значительно возросла, а декор существенно обогатился и усложнился. Это касается прежде всего своего рода «моды» на воспроизведение тканей, и не только светлых пелен с легким одноцветным рисунком, но и монохромных узоров шелков [2]. Во второй половине — конце XII — начале XIII в. эта «мода» приобретает характер окончательно сформировавшейся традиции.

Отчетливее всего, судя по сохранившимся стенописям, тенденция к увеличению масштабов нижних частей росписей была выражена в живописи западных и северо-западных земель, где особое развитие получили также приемы имитации мраморной облицовки и техники *opus sectile* [3]. Проявлявшаяся в разных формах, она, скорее всего, была повсеместной, охватывая и северо-восточные русские земли, памятники которых практически не сохранили нижние зоны декорации.

Во многих случаях в декоре цокольной зоны храмов отражался интерес либо к орнаментальным темам раннехристианского искусства, с их символикой, либо к восходящим к ним орнаментальным формам VIII–IX вв. [4] Скорее всего, это определялось общими тенденциями развития искусства византийского круга, постепенным нарастанием классицизирующих черт. На Руси интерес к искусству этапа становления христианства был особым, он объяснялся, возможно, сложностью и длительностью процесса христианизации русских земель, устойчивостью языческой культуры. Говорить об этом приходится, однако, с большой осторожностью. Орнамент в средневековом искусстве был особым миром изобразительных форм, вмещавшим в себя символы самого общего плана, которые служили своеобразным шифром, кодом, понятным современникам, но не всегда поддающимся адекватной расшифровке потомками.

Памятники, которые сохранились до наших дней, являются лишь малой частью созданных некогда. Степень их сохранности позволяет судить в большей

[1] Разделы по орнаменту включены в ИРИ, начиная с первого тома, посвященного искусству Киевской Руси (ИРИ, 2007. С. 324–358, 536–567; ИРИ, 2012. С. 336–411). Рассмотрение орнамента в произведениях прикладного искусства не входит в задачи данной главы, поскольку соответствующий раздел, посвященный произведениям искусства малых форм в домонгольской Руси, будет включен в третий том ИРИ.

[2] Декор тканей впоследствии оказал сильное влияние на мотивы и приемы декорации, использовавшиеся в первой трети XIII в. в прикладном искусстве, в рукописях и монументальной пластике, в частности Георгиевского собора Юрьева-Польского.

[3] Инкрустация, как правило, геометрического характера, разными видами мрамора или камнями другой породы.

[4] Здесь можно вспомнить декор пелен в базилике Санта Мария Антика в Риме, а также в Сант Адриано ин Форо. См.: *La Mantia*, 2010. Fig. 187, 205.



635

степени о типологических особенностях, чем о стиле орнаментальных композиций и визуальной концепции живописи в целом.

Северо-Восточная Русь

О стенописях храмов Владимиро-Суздальского княжества, созданных во второй половине XII в., известно немного. От росписи Успенского (1161) и Дмитриевского (1180-е) соборов во Владимире уцелели лишь отдельные композиции, единичные изображения и фрагменты орнамента. Мы

можем только предполагать, что живопись интерьеров, ее орнаментальный репертуар изначально не уступали в богатстве и разнообразии великолепию внешнего облика этих памятников и что, скорее всего, они были тематически и декоративно с ним связаны. Фрагменты фресок владимирских храмов дают для этого предположения некоторые основания.

Орнаментальные композиции в стенописи Успенского собора Владимира относятся к разным этапам его декорации. От росписи 1161 г. сохранился орнамент по сторонам и на откосах окна между колонками аркатурного фриза северного фасада собора



636

Андрея Боголюбского, а также на откосах окон северной и южной стен хор.

На фасаде собора 1161 г. на белом фоне левкаса помещен прозрачный лаконичный узор, обрамленный красно-коричневыми разгранками, — тонкий, волнообразно изогнутый зеленый стебель лозы с отходящими от него побегами. Плавна закручиваясь, побеги завершаются своеобразными трехчастными пальметтами мягких очертаний с отчетливо выделенными, довольно широкими контурами. От побегов в некоторых местах отходят короткие отростки — усики или бутоны. Поднимаясь вверх, стебель доходит до пят полуциркульной арки, на щеке которой была представлена изящная, тщательно прописанная пара павлинов (правый из них почти не сохранился) по сторонам чаши или источника — традиционных символов вечной жизни [ил. 635, 637]. Их изображение также было выделено красно-коричневой разгранкой и смотрится как самостоятельная сцена.

При некоторой неожиданности применения такого декора не в виде элемента рукописной заставки, а в качестве наружного обрамления окна, смысловая насыщенность композиции в целом, учитывая символику избранного типа орнамента, несомненна. По значимости он не уступает живописным изображениям пророков, расположенным между колонками аркатурного фриза. Но примечательна сдержанность интерпретации этого орнамента и строгость всей композиции. Она соответствует как характеру простых колонок фриза, не украшенных никакой резьбой, так и их типично романским лаконичным капителям и клинчатым консолям.

Этот фриз был вообще одним из первых образцов (среди известных нам русских памятников) использования такого рода декорации на фасадах храма. Безусловно связанный с традициями романской архитектуры, он ныне является единственным примером использования фрески в простенках между его колонками. В дальнейшем, как и в европейской романике, в русских памятниках домонгольской поры в этих местах встречается только скульптурный декор, в некоторых случаях раскрашенный.

Не исключено, что вариант декорации аркатурного пояса с использованием фрески был своего рода пробным. Возможно, роспись была выполнена до того, как Андрей Боголюбский «пояс златом устроил» [5], то есть оковал колонки золоченой медью, желая всячески приукрасить храм, возведению которого он, как известно, придавал особое значение.

Стремясь утвердить политическую и церковную самостоятельность своего княжества, Андрей Боголюбский намеревался не только сравняться с творениями предшественников, но и превзойти их, возвести храмы, каких «не бысть на Руси и никогда же не будет», создать постройки, которые «оустроены» были подобны «оудивлению Соломонове Святах святых» [6].

Историки архитектуры справедливо предполагали, что уподобление церкви в Боголюбове и Успенского собора во Владимире Соломонову храму, служившему примером наиболее грандиозного архитектурного замысла и роскошного сияющего убранства [7], не было лишь подобием аллегории [8]. Архитектурные и реставрационные исследования подтвердили, что золоченой медью были окованы не только колонки аркатурного пояса Успенского собора, но и косяки порталов, водометы, простенки между окнами барабана, поля между аркатурой и городчатым поясом и др.

В стремлении уподобить свою постройку храму Соломона Андрей Боголюбский едва ли руководствовался лишь его описаниями. Скорее всего, он располагал конкретными «образцами», такими, например, как купольные реликварии, дарохранительницы и другие литургические предметы, формы и декор которых, отражавшие в какой-то степени особенности современных им построек, как правило, восходили к древнейшим христианским архитектурным сооружениям.

Подобные модели, безусловно, бытовали на Руси. Здесь можно вспомнить известное летописное свидетельство об обустройстве церкви Андреем Боголюбским, которую он украсил «всякими сосуды церковными и ерусалим злат и с каменья драгими и репидии многоценными канделы

- 636 Реликварий работы кельнских мастеров. Эмаль. Около 1180 г. Музей земли Гессен в Дармштадте
637 Орнаментальная композиция. Роспись Успенского собора во Владимире. Прорис. Деталь
638 Обрамление пластины с Христом во Славе. Эмаль. Около 1150 г. Музей Ласаро Гальдиано в Мадриде. Прорис. Деталь
639 Обрамление пластины с Христом во Славе. Эмаль. XII в. Музей Виктории и Альберта в Лондоне. Деталь

- [5] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 184–185.
[6] ПСРЛ. Т. II. 1998. С. 582.
[7] В Хронике Георгия Амартола, переведенной на Руси еще в XI в., есть описание постройки Соломона. По словам автора, стены ее были украшены золотом: «Позлати выспрыная стены вся помость, створи паки дъски златы... и златомъ от Соуфира позлати домъ... и стъны и верхи и двъри, и одверья» (Цит. по: Истрин, 1920. Т. I. С. 139).
[8] Воронин, 1961/1962. Т. I. С. 338–339.
[9] ПСРЛ. Т. II. 1998. С. 581.
[10] Ornamenta Ecclesiae, 1985. S. 411. Abb. 53.
[11] Swarzenski, 1953. Fig. 241–242.
[12] Fossi, 2008. P. 17.
[13] Ornamenta Ecclesiae, 1985. S. 302–303. Abb. 80.
[14] Стефлюгова, 1997. С. 255–273; Византийские древности, 2013. Кат. № 7. С. 114–119.
[15] Даркевич, 1966 а. С. 25–26. Таб. 21. № 42.

различными...» [9]. Благодаря политическим, торговым, династическим связям княжеских домов домгольской Руси декор привозных предметов, как литургической, так и бытовой утвари играл немалую роль в обогащении орнаментального репертуара русской живописи.

Типология и техника исполнения, приемы золочения, использование эмали, в том числе при изображениях пророков между колонками — типичные для декора реликвариев разного типа — безусловно, могли повлиять на замысел и характер декоративного убранства фасадов древнего Успенского собора. Известно, сколь многое в декоративных мотивах, использовавшихся на фасадах романских и, позднее, готических соборов, шло именно от искусства прикладного, бурно развивавшегося в ту пору, когда фасадная декорация еще фактически не существовала. Так, огромное воздействие на монументальную пластику романских и ран-

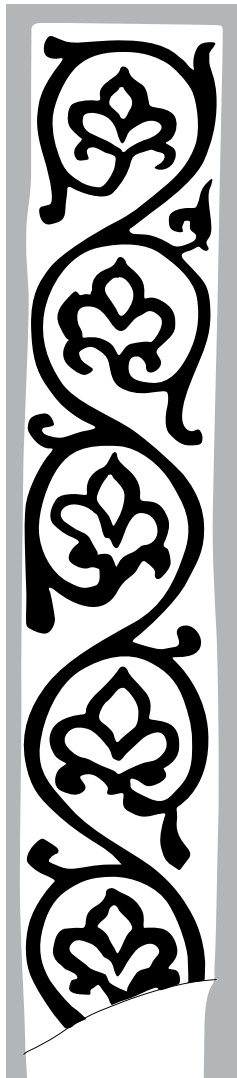
неготических соборов оказали произведения рейнско-маасских мастеров.

Что же касается интересующей нас темы, то есть все основания усматривать в декоративных приемах, использовавшихся на фасадах Успенского собора, влияние мотивов произведений западноевропейской литургической утвари, которые могли оказаться приемлемыми, в том числе благодаря тому, что прообразом, в частности, купольных реликвариев был Гроб Господень. На деревянной основе таких предметов нередко закреплялись эмалевые пластинки с изображениями фигур пророков между колонками и орнаментальным декором. В этом отношении особенно интересен купольный реликварий (ок. 1180) из музея земли Гессен в Дармштадте работы кёльнских мастеров [10] [ил. 636]. Известно и немало других памятников названного круга или сходных с ними произведений, относящихся к той же эпохе [11]. В любом случае мы имеем здесь дело с заимствованиями неформального плана.

Четкий, прозрачный, контурный декор по сторонам окна в аркатурно-колончатом фризе на северном фасаде Успенского собора напоминает орнамент в обрамлениях пластин, где он исполнен либо золоченой медью в сочетании с эмалевым фоном, либо как полихромный эмалевый, с золотым лапидарным контуром. В данном случае можно вспомнить пластину с Христом во Славе из собрания Музея Ласаро Гальдиано в Мадриде (около 1150) [12] [ил. 638], и произведения второй половины XII в. — пластину с изображением Христа в собрании Музея Виктории и Альберта в Лондоне [ил. 639], эмалевую накладку на реликварии св. Альбинуса (1186), хранящемся в церкви Св. Пантелеймона в Кёльне [13], рукоять посоха из собрания Гос. Эрмитажа и др.

Византийский орнамент, например на предметах литургической утвари, таких как серебряный ковчег в виде кивория св. Димитрия Солунского (середина XI в.) из Успенского собора Московского Кремля [14], как и вообще византийский орнамент этого типа, в том числе в рукописях, имеет совершенно иной характер. Цветочные мотивы, крины в медальонах, образованных стеблем лозы, обычно гораздо крупнее, плотнее вписаны в поля медальонов, внутренняя пластическая или живописная разработка их сложных форм безусловно превалирует над контуром.

О том, что произведения западноевропейского происхождения, причем самого высокого уровня — рейнско-маасские, лиможские эмали XII в., — были хорошо известны в Северо-Восточной Руси, убедительно свидетельствуют две парные пластины, исполненные в технике выемчатой эмали, происходящие из Владимира [15],



637



638



639



640

и предметы несколько более поздние, в том числе так называемые *armillae* — наплечники, по некоторым предположениям принадлежавшие Андрею Боголюбскому, возможно, дар германского императора, хранящиеся ныне в Германском национальном музее в Нюрнберге и в Лувре [16]. По всей вероятности, к их числу относятся и части кельнского реликвария XII в., вошедшие в состав Большого Сиона, созданного в XV в. для Успенского собора Московского Кремля, скорее всего, первоначально принадлежавшие Успенскому собору во Владимире, а также ряд других произведений [17].

Андрей Боголюбский мог использовать при украшении своего храма литургическую утварь самого разного происхождения. Личность и воля князя в развитии художественной жизни и ее направленности представляется доминирующей. Будучи правителем, по размаху деятельности и амбициям близким к политическим фигурам общеевропейского масштаба, вполне «встраивавшимся» в эпоху великих королей — Фридриха I Барбароссы и Роджера II, властелина Сицилии, с экстраординарной роскошью украсившего Палатинскую капеллу, Андрей Боголюбский «... доспе црковь камену... пречюдноу велми, и всеми различными виды оукраси ю, от злата и сребра... и всякими узорочья оудиви ю... и всими виды...» [18].

Несомненно, среди видов узорочья существенную роль играли драгоценные ткани. Шелковый текстиль был одним из важнейших предметов международной торговли в Средневековье, им нередко определялась стоимость других товаров [19]. Драгоценные шелковые ткани являлись важнейшими трофеями, ценнейшими дарами для особ самого высокого ранга. Обладание ими подчеркивало высокий статус владельца. И в Византии, и в Западной Римской империи они служили символом и образом власти [20]. Велика была и сакральная значимость тканей, их роль в церковных службах и дворцовых церемониях [21], прежде всего в Византии, откуда эта традиция была пере-

несена на Русь, возможно, в несколько видоизмененном варианте.

В известном летописном свидетельстве о пожаре 1185 г. в Успенском соборе Владимира среди прочей драгоценной утвари упоминаются «порты, шитые золотом и жемчугом», и «паволокы оукси церковные, иже вешаху на праздник...» [22]. Под 1238 г. в сообщении о разграблении Успенского собора перечисляются «порты блаженных первых князьи, еже бяху повешали в церквах святых на память себе» [23]. Остатки узорной, шитой золотом одежды, имеющей отношение, как предполагается, к захоронению Андрея Боголюбского, были обнаружены в великокняжеской гробнице в том же храме [24].

Это ткань, обогащенная введением золотых нитей, возможно, испанского происхождения. На ее красном фоне, заполненном геометрическими узорами, помещены горизонтальные ряды парных изображений львов и попугаев по сторонам стилизованного древа жизни [25] [ил. 640]. О том, заменяла ли ткань, используемые при праздничных богослужениях, их имитация на стенах храма, мы можем лишь гадать. Однако такая возможность не исключена, учитывая опыт смоленских росписей (о них речь пойдет ниже).

Возвращаясь к орнаменту 1161 г. в росписи Успенского собора Владимира, повторим, что декор по сторонам окна в аркатурно-колончатом поясе северного фасада Успенского собора Андрея Боголюбского был продолжен на его внутренних откосах [ил. 635]. Там на белом фоне левкаса был помещен узор аналогичного характера, только более развитый из-за большей площади им занимаемой, как бы двоянный. В его основе — тот же мотив изогнутого стебля, что и на фасаде, образующий сердцевидные формы со стягивающими элементами в виде простейших пальметт. Основные пальметтовидные формы приобрели заостренные концы, дополнительные ответвления и небольшие шарики, напоминающие закручивающиеся усики. Отчетливые широкие контуры орнаментальных мотивов были выполнены красно-коричневой железосодержащей краской.

Композиция этого орнамента связана с декорацией наружного обрамления окна и типологически, и тематически. Это все та же материализация концепции цветения, роста, обновления как парадигмы воскрешения и вечной жизни [26]. По всей вероятности, орнаментальный репертуар росписи храма 1161 г. состоял из близких по характеру композиций, если судить по орнаменту, обнаруженному на откосах окна северной стены хор храма Андрея Боголюбского [27] [ил. 641]. В этом случае цветочные формы, с широкими коричневыми контурами, имеют золотисто-желтое и зеленое заполнение, благодаря чему узор приобретает

[16] Происхождение этих предметов дискуссионно. По предположению Р. Касница (*Kahsnitz*, 1979. S. 9–11), наплечники являлись частью облачения германских императоров и были изготовлены в Рейнско-Маасской области между 1170–1180 гг. В свою очередь, Д. Ворн (*Worn*, 1980. S. 391) считает их инсигниями, которые вручались императором правителям дружественных стран как знак признания или предоставления верховной власти. См. также: *Родина*, 2013. С. 49–53.

[17] *Даркевич*, 1966 а. С. 61–70.

[18] ПСРЛ. Т. II. 1998. С. 582.

[19] По договору Игоря с Византией 945 г. раб оценивался в два куса шелка (*Фехнер*, 1982. С. 57–70). Согласно Саге об Олафе Трюгвассоне, из Киева он вывез в Норвегию шесть (число, скорее всего, мифическое — *М. О.*) кораблей шелка (*Алексеев*, 1980. С. 85).

[20] *Trilling*, 1997. P. 217–230.

[21] *Muthetius*, 2008. P. 7.

[22] ПСРЛ. Т. I. 1997. Стб. 392, 463.

[23] Там же. Стб. 418.

[24] *Фехнер*, 1972. С. 199–201.

[25] Там же. С. 67. Это имперская символика, связанная с ритуалами и атрибутикой византийского двора и римским придворным церемониалом. Согласно источникам, по сторонам императорского трона помещались фигуры золотых львов и поющих механических птиц. См.: *Trilling*, 1997. P. 217–230.

В. Прохоров издал и другой фрагмент крученого шелка, в данном случае, видимо, византийского аксамита, из того же погребения. Рисунок на ткани представляет парных грифонов в кругах. Грифоны стоят на задних лапах «спиною один к другому с поднятыми крыльями и головами, обращенными друг к другу». Кайма круга орнаментирована узором,

640 Ткань из гробницы
в Успенском соборе Влади-
мира. Испания (?). XII в. Фраг-
мент
641 Орнаментальная компо-
зиция. Роспись Успенского
собора во Владимире



по обе стороны которого
изображены птички с
поднятыми крыльями.
Большие круги соединены
небольшими орнаменталь-
ными кружками, а остающи-
еся промежутки заполнены
парными фигурами львов.
Насколько можно судить по
изображению выцветшей
окраски, в ней сочетались
два основных цвета — зеле-
ный для звериных фигур,
фиолетовый в качестве
фона (*Прохоров*, 1881. С. 84,
таб. 5. См. также: *Rziga*,
1932/1933. С. 399–417).
[26] *Поповић*, 2003. С. 69–81.
[27] Оно было заложено
при перестройке храма Все-
володом (*Балыгина, Некра-
сов, Скворцов*, 1980. С. 65).

641



642

плоский, аппликационный характер. Он не отличается четкостью композиционного построения. Стебель, сохраняющийся отчасти как связующий мотив, уже не играет организующей роли. Узор в целом лишен системности, излишне насыщен, избыточен. Однако считать некоторую хаотичность его композиции, ее как бы саморазвивающийся характер качествами, вообще отличающими этот тип декора в Успенском соборе, не позволяют особенности орнамента, который сохранился на своде окна, частично раскрытого [28] на южной стене хора. Там он имеет гораздо более симметричную, четкую схему, развивающуюся от строго обозначенного в центре свода окна мотива, который состоит из двоянных каплеобразных почек [ил. 642].

Отдельные его мотивы — простейшие бутоны или лепестки — типологически и по приемам исполнения вызывают в памяти орнамент в стенописи Борисоглебской церкви в Кидекше (1150-е гг.), а общий аппликационный принцип и полихромность — узор в восточной части северной стены Кирилловской церкви в Киеве (о ней см. далее).

Визуально этот орнамент в стенописи Успенского собора напоминает своего рода негатив (в данном случае раскрашенный) с отчетливо выработанным плоским плотным темным узором, как бы наложенным на белый фон. Он существенно отличается от ажурной вязи орнамента первой половины XII столетия, например, в стенописи новгородского Антониева монастыря, или от

растянутых петлеобразных изгибов стеблей в орнаменте ансамбля живописи Георгиевского собора Юрьева монастыря. Его отчетливая контрастность ближе к декору металлических изделий или технике эмали предметов западноевропейского импорта. Лапидарность, простота контуров, свобода движения орнаментальных форм также скорее сближает его с орнаментом крипты собора в Аквилее, нежели с типично византийским орнаментом, отличающимся неуклонной симметричностью, изощренной артистичностью и цветовой насыщенностью.

Ко второму этапу росписи Успенского собора, связанному с работами эпохи Всеволода III (в 1180-х), относятся две орнаментальные композиции, обнаруженные при реставрационных работах 1970-х гг. в углу юго-восточной пилястры за иконостасом [29]. Одна из них — довольно традиционное изображение энергично и даже несколько механистически изогнутой лозы, зеленой на белом фоне, с крупным раппортом. Гораздо более интересна другая композиция, с так называемым куфическим орнаментом, известным по фрагменту стенописи Борисоглебской церкви в Кидекше [30]. Его местоположение в алтарной части храма знаменательно. Однако здесь стадия развития мотива уже совершенно иная. Если в Кидекше [31] это был монохромный узор на белом фоне с отчетливыми признаками куфи в треугольных полях, выделенных, как и «буквы», красными линиями, с хорошо прорисованными двоянными мачтами, треугольными наверхиями

[28] Орнамент был обнаружен при локальных реставрационных работах 2015 г.

[29] Балыгина, Некрасов, Скворцов, 1980. С. 65.

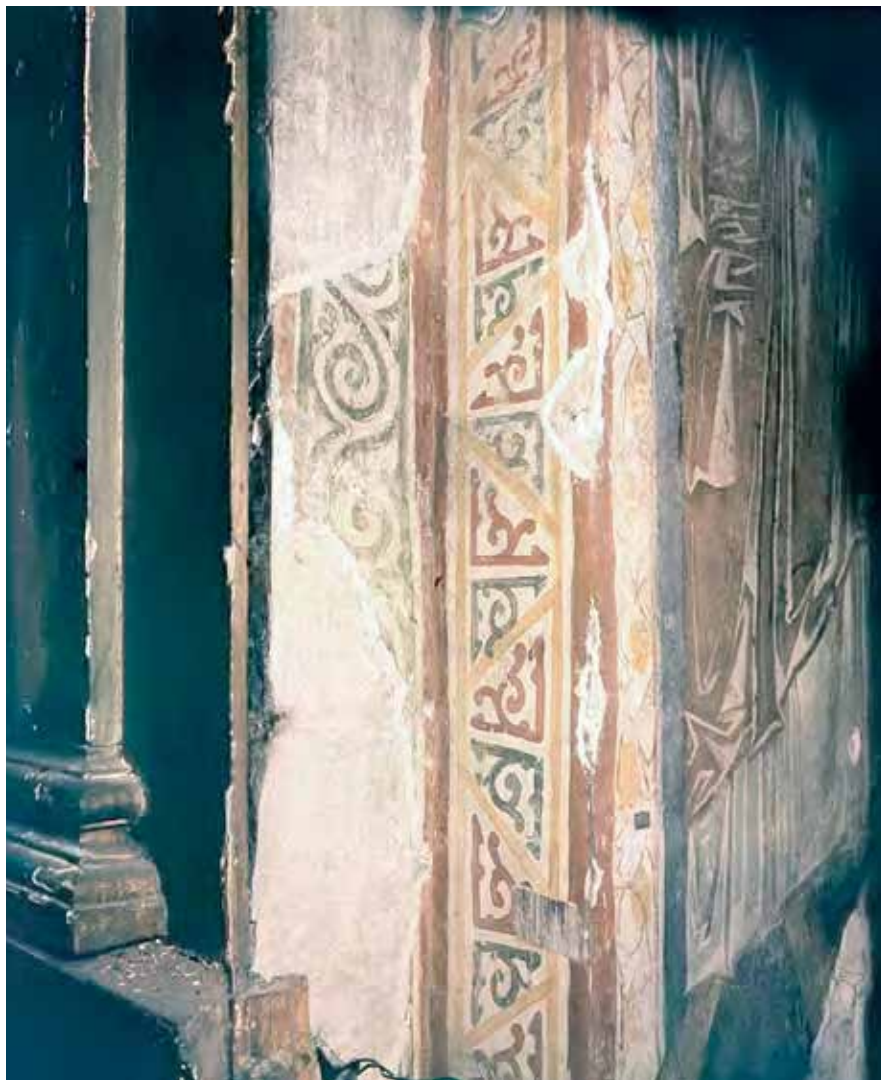
[30] О куфическом орнаменте см.: Орлова, 2012. С. 347–352.

[31] Там же. С. 406. Ил. 510.

и нижними угловыми треугольными мотивами, тонкий, хрупкий, как бы не совсем еще устоявшийся, то в Успенском соборе это уже вполне сформировавшийся орнамент, природа которого, безусловно, угадывается, но не столь очевидна [ил. 643]. Он также представляет собой помещенный на белом фоне узор, организованный зигзагообразными линиями, но в сформированных ими полях изображены существенно модернизированные элементы куфического шрифта. Их отличает отсутствие утолщений и перемычки на мачтах «букв», а также укороченные пропорции. Зигзагообразные линии, обозначенные золотистой охрой, образуют не треугольники, а трапециевидные, зеркально расположенные зоны, обрезанные полосами обводки. Единство мотива нарушено не только разведением мачт на более значительное, чем это было ранее, расстояние, но и чередующейся окраской двух его составных частей — красной и зеленой, а также уменьшением размеров треугольных элементов «букв».



644



643

Зеленый и красный цвета в раскраске мотивов (в пределах одной формы) достаточно яркие, что сближает рассматриваемый орнамент Успенского собора с декором Кирилловской церкви в Киеве. Однако орнамент этого типа, сохранившийся в росписи Кирилловской церкви, имеет не столь формально стилизованный вид, он в гораздо большей степени сохраняет особенности куфического письма.

В росписи Успенского собора присутствует и еще один мотив куфического орнамента. Он помещен на восточной грани северной лопатки северо-западного столба и практически полностью повторяет фрагмент, сохранившийся в росписи Борисоглебского храма в Кидекше. Сходство обнаруживает не только тип, но и прием изображения — красный мотив на белом фоне. Его размещение — единичное, изолированное на значительном пустом пространстве левкаса — и размер (около 35 см) могут указывать на особое значение, ему придававшееся [ил. 644]. Однако при отсутствии результатов исследования этого участка росписи конкретные суждения по данному поводу высказывать преждевременно.

Появление мотивов куфического орнамента в искусстве Северо-Восточной Руси достаточно закономерно и, быть может, никак не связано с предшествующим опытом освоения такого рода мотивов. Куфический орнамент использовался в декоре предметов западноевропейского импорта, поступавших на Русь, в том числе и во владимиросудаль-

ские земли. Не был чужд куфический декор и византийскому искусству. Он встречается в византийских мозаиках Сицилии, в частности, над изображениями пророков в куполе Мартораны (середина 1150-х). При этом, если мотивы исламского искусства в течение ряда столетий начиная, по крайней мере, с VIII в. органично преобразовались в орнаментальном искусстве Византии, то в XII в., как в памятниках византийского мира, так и на Западе, они использовались практически в чистом виде.

Источники появления мотивов куфического орнамента в росписях храмов Владимирского княжества могли быть и иными. Благодаря своему географическому положению Северо-Восточная Русь естественно выполняла посреднические функции в торговле между Востоком и Западом. Археологические исследования культурного слоя Владимира, активизировавшиеся начиная с последних десятилетий XX в., позволили обнаружить, наряду с традиционным восточным импортом — бусы, светлая кашинная (по имени иранского города Кашин) керамика с бирюзовой поливой и подглазурной росписью, — новые его образцы, не известные там ранее [32]. Так, в полуземлянке начала XIII в., раскопанной в «окольном городе», найден поливной полихромный кувшин иранского или ближневосточного происхождения с надписью на арабском языке [33].

При раскопках в древней части Владимира были обнаружены предметы восточного импорта, вообще редко встречающиеся в пределах Древней Руси [34]. В курганном некрополе Суздаля сохранились остатки шелковых тканей иранского и среднеазиатского происхождения [35], поступавших на Русь благодаря волжской торговле, активизировавшейся с начала XII в. [36] Из стран Востока в Северо-Восточную Русь поступали серебро в монетах и ломе, драгоценности, стеклянная посуда и пр. [37]

Таким образом, мотивы куфического декора могли быть не то чтобы обиходными, но достаточно привычными для мастеров Владимиро-Суздальского княжества. Их использование и вообще интерес к восточным мотивам мог в известной степени подготовить почву для гораздо более активного обращения к ним уже на другом этапе, в искусстве раннемосковской Руси, новгородских и среднерусских земель второй половины XIV — начала XV в.

Ко второму этапу росписи Успенского собора (1180-е) принято относить и фрагменты орнаментальной композиции, сохранившейся на своде под хорами в северной галерее, пристроенной Всеволодом III. Однако не менее вероятно, что она появилась лишь в 1237 г., когда был расписан при-

твор собора [38]. Стиль этой орнаментальной композиции позволяет склониться именно к последнему предположению [39].

Орнаментальный декор стенописи Дмитриевского собора во Владимире (1180-е) почти полностью утрачен. До наших дней сохранилась лишь композиция в замке коробового свода южного нефа, расположенная по направлению восток–запад. Однако изначально орнаментальный репертуар храма ею, естественно, не ограничивался. В дневниковых записях И.Э. Грабаря, касающихся реставрационных работ, проведенных в Дмитриевском соборе в 1918 г., упоминается, что «на лбу арки» центрального, т.е. западного коробового свода был обнаружен древний орнамент, а на северном его склоне «под фигурами апостолов были открыты следы орнамента на полосе, окаймляющей подножия апостолов» [40]. Эти фрагменты утрачены, не уцелели и остатки орнамента, обнаруженные во время ремонтных работ 1937 г. на нижнем откосе окна над хорами в юго-западной части собора.

Не сохранились также части орнамента, открытые в 1952 г. при удалении кирпичных закладок в окна барабана, на откосах северо-западного и юго-восточного окон. Правда, они были описаны и зарисованы Н.П. Сычёвым [41]. Мотивы орнамента в окнах барабана, скорее всего, повторяли орнамент в южном коробовом своде, об этом тоже свидетельствует описание и акварель Н.П. Сычёва. По его словам, «на северной щеке северо-западного проема, сильно пострадавшей от пожара... сохранилась часть орнамента в виде опрокинутого набок креста. Он написан на белом фоне яркой золотистой охрой. Находившаяся слева буро-

645 Роспись южного склона южного свода под хорами Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг.

ских, саманидских и аббасидских. См.: Марков, 1910. С. 2–6, 14, 27, 46–48, 53–57 и др. Количество восточных монет, найденных вкладах, колеблется от нескольких штук до десятка тысяч, что свидетельствует не только об интенсивности перемещения этих предметов, но и о долговременных торговых контактах. Были найдены монеты, выпущенные на севере Ирана (чеканенные в городе Казвине), в Центральном и Южном Иране — в Исфахане, Ширазе, Фарсисе. Наряду с иранскими обнаружены монеты из Сирии — Дамаска, с Аравийского полуострова — из княжества Оман, из города Басры, крупнейшего порта в Персидском заливе и перевалочного пункта на пути в Индию. Монеты, чеканенные в Багдаде, говорят о торговых связях с Двуречьем; монеты Тбилиси, Самарканда, Бухары и Мерва — о связях с Закавказьем и Средней Азией (Марков, 1910. С. 3–6). Однотельности связей с Востоком свидетельствует и клад арабских монет первой половины IX в., обнаруженный на городище Выжегша: в его составе имеются сасанидские драхмы и арабские дирхемы (Фомин, 1988). Знаменательно, что восточных монет и подражаний им из раскопок владимирских курганов (они в свое время определены и проанализированы А.С. Уваровым (Уваров, 1871а. С. 707, 714–715, 829–840) найдено 230, западноевропейских монет: германских — 80, англосаксонских — 27, датских и шведских — 3. Византийских же совсем мало — две монеты Константиана VII Багрянородного и одна Иоанна Цимисхия. [38] Балыгина, Некрасов, Скобцов, 1980. С. 70–71. [39] В соответствии с этим композиция будет рассматриваться в следующем томе ИРИ. [40] Грабарь, 1966. С. 71–72. [41] Сычёв, 1959. С. 143–177. [42] Там же. С. 144. [43] Они сохранились лишь фрагментарно.

[32] Ассессорова, 2008. С. 205.

[33] Кузнецовский, 1974. С. 60–61.

[34] В 1993 г. в древней части Владимира, предположительно на территории княжеского двора Всеволода Большое Гнездо, были найдены фрагменты глиняного сферокула и фрагмент керамики с люстровой росписью, датируемые концом XII — началом XIII в. В Средневековье эти своеобразные сосуды для хранения и перевозки ртути и ценных жидкостей были широко распространены по всему мусульманскому миру: в Египте, Передней и Малой Азии, Крыму, Поволжье и на Кавказе (см.: Ассессорова, 2008. С. 205).

[35] Так, в курганах № 55 и № 74 встречены фрагменты шелковых тканей азиатского производства. Окрашены ткани червецом в красно-малиновый цвет и красителем индиго в синий цвет, есть и полихромные образцы. См.: Сабурова, Елкина, 1991. С. 65.

[36] Из Хорезма, бывшего связующим звеном между Ираном, Хорасаном и Нижним Поволжьем, через половецкие степи шли пути в Саксин, Волжскую Болгарию и русские княжества. См.: Даркевич, Стародуб, 1983. С. 192.

[37] На территории Владимирского княжества к началу XX в. было обнаружено свыше 50 кладов восточных монет — куфиче-



645

черная, изогнутая по овальной линии полоса показывает, что орнамент был вписан в круглый суриковый медальон, почерневший от перекала при пожаре» [42].

Орнамент в росписи южного нефа Дмитриевского собора, являвшейся частью сцены Страшного суда, уникален не только в силу сохранности. Его полоса проходит между изображением райского сада на южном склоне свода [ил. 645], и шествием праведных в рай, соответственно, на северном склоне. В самом общем определении композиция этого орнамента представляет собой горизонтально организованную двухмерную систему геометрических форм, вписанную между двумя широкими полосами обводки. Она состоит из не соприкасающихся друг с другом полей медальонов, совмещенных с сеткой ромбов. Пересечения ромбов приходятся на центры медальонов. Причем эта ромбическая сетка не просто наложена на медальоны, она пропущена сквозь них: одна линия проходит под медальонами, другая —

поверх [ил. 646]. Подобный принцип не во всех частях декоративной полосы строго соблюдается, но тем не менее очевидно, что этот орнамент восходит к образцам пластического резного декора, поскольку подобное взаимодействие предполагает создание впечатления определенного объема, рельефа.

Между медальонами, не соединяя, а лишь частично заполняя разделяющие их интервалы, помещены стилизованные растительные мотивы, разновидности пальметт [43]. Характерные скорее для других типов орнамента, они кажутся чужеродными в этой четко геометризованной системе, однако подчинены ее законам: вписаны в ромбическую сетку, перехвачены узлами в середине ромбов и находятся, соответственно, на одной линии с центрами медальонов. Эти элементы окрашены золотистой охрой, обводка же медальонов красно-коричневая. В восточной части свода она в настоящее время светло-охристая, но со следами более темной краски. Сетка из



646 Орнаментальный фриз. Роспись Дмитриевского собора во Владимире. Деталь
647 Орнаментальный фриз. Резьба Дмитриевского собора во Владимире. Деталь



646

647

ромбов имеет холодный светло-зеленый оттенок.

Здесь нет нужды подробно останавливаться на древних прообразах этого орнамента. Как известно, медальон, круг, пересеченный двумя либо диагональными, либо крестообразными линиями, — это солярный знак еще времен позднего неолита, преобразованный в орнаментальную композицию в процессе вытеснения солярных символов антропоцентрической системой представлений о мире.

С раннехристианской эпохи круг начинает восприниматься как символ вечности, бессмертия. И в данном случае для понимания характера рассматриваемого орнамента и оценки его значения в системе декорации представляется существенным, что, проходя по центру свода, он не является нейтральной декоративной полосой, пассивно разделяющей две композиции. Колористически и даже ритмически он включается в изображение райского сада, более того, служит неотъемлемой частью этой сцены, представляя собой ее завершение.

Такого рода решение едва ли было случайным в рассматриваемой росписи, являющейся одним из шедевров византийского мастерства, замысленной, однако, русскими заказчиками и созданной на русской почве. Это обстоятельство побуждает обратиться к самой сцене рая, по-своему уникальной [44]. Большую ее часть занимает, по существу, декоративная живопись — изображение райского сада.

В левой части композиции над Богоматерью, окруженной ангелами, представлено нечто вроде сени, которая вместе с тем является обычной конструкцией, поддержи-

вающей виноградные лозы, изображенные с удивительной достоверностью. Натуралистические подробности поражают в рисунке самой лозы. Перед нами живые, гибкие, цепкие стебли, часть листьев и побегов которых, причудливо оплетая подпорки, тянется вверх, часть как бы иссохших, с постепенно утончающимися ветками, клонится книзу; стебли с виноградными кистями упруго гнутся под тяжестью ягод, высохшие же листья свисают на вялых, безжизненных стеблях.

Классическое наследие всегда присутствовало в византийском искусстве как некая подводная река, по образному выражению К. Вайцмана [45]. Однако в данном случае едва ли можно говорить о прямом обращении к традициям античного иллюзионизма. Несмотря на все реалии, здесь мы имеем дело с формами полуфантастической флоры. Появившаяся в искусстве Греции с VI в. до н.э. виноградная лоза, в тех или иных вариациях ставшая одним из самых узнаваемых и распространенных орнаментальных мотивов эллинистического и раннехристианского мира, в декорации Дмитриевского собора трактована в некоторых частях довольно условно. Это происходит главным образом благодаря рисунку виноградных листьев и кистей, своей лапидарностью напоминающему формы каменной резьбы.

Зарождение мотивов полуфантастической флоры относится к раннехристианскому периоду. Достаточно вспомнить изображение райского пейзажа в апсиде церкви Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне (VI в.). И вместе с тем именно в этот период появляются такие не известные в античном искусстве детали, как подпорки под вино-

[44] Орлова, 1997. С. 147–155.

[45] Weitzmann, 1971. P. 128.

градную лозу, например, в мозаиках Аквилеи [46].

Однако все элементы условной растительности, все эти полулистья, полудеревья, полувязы, полукроны — условные по форме и по размерам (мало чем отличавшимся от соседствующих с ними человеческих фигур), — как правило, лишь обозначали рай. Это прослеживается во всех известных нам композициях Страшного суда, которые с IX в. все чаще появляются в миниатюрах рукописей, на иконах и стенах храмов.

Более того: нам не известны случаи подробного изображения в этих сценах столь характерной детали описываемой композиции — своеобразной опорной конструкции, сени, увитой виноградом, имеющей, скорее всего, существенное смысловое значение, хотя такие реалии встречаются в византийских рукописях XII в., в частности, в греческом Евангелии № 294 из РНБ [47].

И характер, и концепция сцены рая во фресках Дмитриевского собора необычны для византийского искусства того времени. Иконография изображения Страшного суда к XII в. уже окончательно сформировалась. Однако даже в самой обширной композиции — в мозаиках Торчелло — такого развития «райской» темы мы не находим. Большую роль играла тема рая, райского сада в росписях Тимотесубани, также созданных в XII в. Однако там это изображение имело совершенно особый характер, с вполне узнаваемыми, поэтично и вместе с тем наивно переданными гранатовыми и яблоневыми деревьями. В росписи Кирилловской церкви в Киеве сцене рая также отведено довольно значительное место на северной стене храма, однако, насколько можно судить, мотив райского сада развития там не получил.

Весь удивительный, пленяющий мир райского сада, созданный во фресках Дмитриевского собора, подвижность, одушевленность его фантастической растительности едва ли можно связать лишь с образным мышлением русских мастеров, как и легкость, некоторую импрессионистичность, изящество манеры исполнения. Все ощущения слабого движения, колыхания, особой воздушной среды, включающейся в реальное пространство нефа, которые возникают при любовании этими растениями, едва ли случайны и могут быть обусловлены не только особенностями чисто изобразительного характера. В данном случае определенное влияние на интерпретацию этой темы могли оказать литературные произведения. Одним из таких источников, имевшим для создателей и заказчиков росписи особое значение и важность в связи с усиленным развитием богородичного культа во Владимирском княжестве, с утверждением празднования

Покрова Богоматери, могло быть Житие Андрея Юродивого, в котором дано поэтическое описание райского сада [48].

Скорее всего, именно оно вдохновляло авторов концепции и создателей рассматриваемой фрески и во многом предопределяло исключительное внимание к теме рая, райского сада, места блаженства и успокоения для праведных в программе декораций Дмитриевского собора и других памятников Владимиро-Суздальского княжества.

Об особом интересе к этой теме свидетельствуют и остатки росписи Борисоглебского собора в Кидекше, созданной в середине XII в. Там на хорах уцелели фрагменты декоративной росписи, также относящиеся к сцене рая. Размещение этой сцены на уровне хор достаточно нетрадиционно, однако не менее необычно и особое развитие этой темы в системе изображений Страшного суда во фресках Дмитриевского собора [49].

Между таким развитием темы рая во фресках Дмитриевского собора и его наружным декором, безусловно, существовала взаимосвязь. Об этом свидетельствует не только присутствие в фасадной пластике множества рельефов птиц (более 250) и условно представленных деревьев. В качестве одной из версий исследователи уже высказывали мысль о том, что изображение в зоне аркатурного фриза среди пантеона святых птиц у дерева или на дереве могло быть обусловлено идеей рая [50]. Но есть и еще одно свидетельство существующей взаимосвязи — орнамент, который сохранился в южном нефе храма. Он уникален еще и потому, что, включенный в сцену рая, органично связан с ней. Проходя над сенью с обвивающей ее виноградной лозой, этот орнамент становится менее геометричным, углы его ромбов смягчаются, их линии становятся более пластичными, соответствуя изгибам стеблей. Такого рода взаимодействие орнамента с сюжетными изображениями редкостно для живописных декораций.

Одновременно те же элементы орнаментальной росписи определенным образом связаны с плетенкой, завершающей сверху аркатурный фриз на фасадах храма [илл. 647]. Они не буквально, но все же ее повторяют, что позволяет вернуться к предположению о пластических прообразах рассматриваемого живописного орнамента. Это сходство делает обоснованной мысль о единстве замысла живописной и рельефной декорации храма, подтверждает правомочность интерпретации рассматриваемой части последней именно как райского сада.

Орнаментальный репертуар стенописей Владимиро-Суздальской земли представлял собой, за исключением единичных мотивов, явление совершенно особое, практически

[46] Marcussi, 1985. Fig. 22. О символике виноградной лозы и вообще растительности райского сада см.: Lander, 1966. S. 138–143.

[47] Искусство Византии, 1977. С. 68.

[48] Как следует из текста Жития, Андрей, очутившийся на какое-то время в райском саду, по возвращении к обычной жизни так описывал дивную его прелесть: «Там находилось множество садов, наполненных высокими деревьями, которые, колыхаясь своими вершинами, веселили мне очи... Одни из этих деревьев непрестанно цвели, другие были украшены златовидной листвою, иные имели плод несказанной красоты; сих деревьев нельзя уподобить по красоте ни одному земному дереву, ибо их насадила не человеческая рука, а Божия. В тех садах были бесчисленные птицы, с золотыми, белоснежными и разноцветными крыльями...» (Житие Андрея Юродивого, 1902. С. 69–74). В тексте упоминается и о винограде, «распространявшем свои лозы, украшенные листьями и златовидными гроздьями».

[49] Сафарьянов, 2012.

С. 333. Ил. 393.

[50] Вагнер, 1969. С. 328. Правда, далее в той же работе он от этого предположения отказался.

не связанное, как мы увидим далее, с орнаментальным репертуаром других русских земель. Художественная жизнь Владимирского княжества, вобравшая в себя наследие Киевской Руси и через него — Византии, развивавшаяся в условиях постоянных контактов с романским и мусульманским миром, в какой-то степени сопоставима с многослойной культурой Сицилии, насыщенной импульсами художественной культуры западного, византийского и исламского миров, более всего сказывавшимися на орнаментальной сфере, являвшейся своего рода стилистическим симбиозом. Но если на Сицилии многие процессы были естественным отражением многовековой исторической и географической реальности, политическая и художественная элита Владимиро-Суздальского княжества в сравнительно короткий срок осознанно, избирательно и последовательно подключалась к мировой культуре. Результатом явились произведения высочайшего уровня, но при этом самобытные, безусловно отражающие особенности местной художественной среды.

Северо-Западная Русь

В отличие от владимирских памятников, орнамент стенописей новгородских земель второй половины XII столетия дает больше возможностей для анализа. Прежде всего это касается орнаментального репертуара церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах») (1189). Роспись наоса храма, за исключением орнамента на откосах окон северной стены, практически утрачена. Фрагментарно сохранившиеся ее части в основном находятся в алтарной зоне, там на откосах окон жертвенника, диаконника и алтаря также уцелел орнамент. Это позволяет составить достаточно полное представление о его типологических особенностях, композиционных решениях и колористической гамме. Фрески в жертвеннике предоставляют возможность судить и о разных приемах использования орнамента в структуре живописи. Фрагменты росписи алтаря позволяют, пусть и предположительно, говорить также о способе декорации цокольной зоны.

В жертвеннике, где находится наиболее сохранившаяся часть росписи, фрески уцелели начиная с высоты 1,3 м, а в диаконнике — с уровня 1,42 см. Но, судя по тому, что даже в алтарной апсиде были помещены обрамленные красно-коричневыми полосами панели, имитирующие плиты мрамора [ил. 649], аналогичный способ декорации был использован и в боковых апсидах, и в основном объеме храма.

Высота, которой достигали панели с имитацией мрамора в алтаре под компози-

цией «Служба Святых Отцов», была весьма значительной. Под окнами она составляла 2,35 м (от уровня современного пола). Чуть ниже был этот регистр по их сторонам — 2,05 м. Сохранившиеся панели отличаются энергичной манерой исполнения. В данном случае активная роль мраморировок определялась не столько занимаемой ими площадью, сколько характером трактовки. Вместо частых однотипных волнистых или прямых линий, имеющих одинаковую толщину и расположенных на равном расстоянии друг от друга, диагональных или же сходящихся с боков к центру (что характерно для подобного декора в русских памятниках XII столетия), в Благовещенском храме использованы полосы разного размера, в том числе очень широкие, с переходами красочных тонов, с мощными изгибами очень крупного шага, более всего напоминающими природные особенности мрамора. В данном случае, в отличие от нейтрального геометрического узора панелей, не очень значительных по высоте, как например, в Мирожье и в Мартирьевской паперти Софии Новгородской, лишь формально напоминающих реальный мрамор, речь может идти именно об имитации фактуры камня, восходящей к приемам, использовавшимся в античной древности. К ним возвращались на разных этапах эволюции живописи как восточного, так и западного христианского мира, в том числе в конце XII — начале XIII в. Так, например, в нижней зоне росписи центральной апсиды церкви Св. Николы в Мелнике (Болгария) [51] был помещен двойной ряд небольших панелей, отличающихся разнообразными способами имитации фактуры камня, которые чередуются с половинками монохромных медальонов, являющихся вариантами воспроизведения техники *opus sectile* [ил. 648]. Это была та стадия развития византийской живописи, при переходе от позднекомниновского «экс-

648 Декоративные панели. Роспись церкви Св. Николы в Мелнике, Болгария. Конец XII — начало XIII в. Фрагменты
649 Декоративные панели. Роспись церкви Благовещения на Мячине. 1189 г.



648



649

прессионизма» к классицизирующей манере, когда к декорации такого рода относились как к активному компоненту системы, позволяющему создавать неожиданные сочетания мотивов. Повышенное внимание к цокольной декорации, увеличение занимаемых ею площадей, видимо, было одной из составляющих этого постепенно нарастающего процесса.

В Аркажах, где живопись цокольной зоны отличается необычной активностью, обладает энергией, сопоставимой по выразительности с интенсивностью внутреннего напряжения святителей, крупные полуфигуры которых представлены в проходах из алтаря в жертвенник и диаконник, такая тен-

денция, быть может, впервые проявляется столь явно. Остроте впечатления способствовала и цветовая гамма, в которой исполнены панели, — прежде всего волнистые полосы на той из них, что частично сохранилась под южным боковым окном алтаря: яркий красно-коричневый, с некоторой размытостью к краям. Цвета остальных — холодный зеленый и тускло-желтый.

Вместе с тем, несохранившаяся роспись невысокого регистра непосредственно над синтроном едва ли представляла собой еще один ряд панелей с мраморировками (хотя такая возможность не исключена). Скорее всего, в алтаре под крупными панелями (ком-

[51] Роспись церкви в настоящее время почти полностью утрачена, однако в архиве Национального музея в Белграде сохранились фото, где панели еще видны почти полностью. См.: *Todić*, 2008. Fig.1-2.

позиция которых позволяет судить об их размере и уровне завершения), где просматривается стертая полоса грунта, изначально могла быть изображена подвесная пелена, размер которой составлял около 0,5 м в высоту. Пелена могла быть помещена и на откосе синтрона, как впоследствии в Нередице. Однако любая попытка реконструкции в данном случае может быть лишь гипотетической.

Этой части росписи присущи не только сугубо декоративные черты, она не остается традиционно нейтральной по отношению к изобразительным композициям. Это объясняется еще и тем, что в панели с имитацией мраморных прожилок включены медальоны с полуфигурами святителей на чередующихся красном и зеленом фонах [52], выделенные широкой охристой обводкой. Они исполнены поверх волнистых полос, и это позволяет думать о них как о дополнении к составу святителей, представленных регистром выше. Однако появление медальонов не было обусловлено лишь внезапно возникшим намерением заказчика расширить состав изображений. Возможность использования именно такого приема в декорации цокольной зоны росписи была

предопределена очень древней традицией, сохранявшейся в раннехристианском искусстве, к которой обращались и позднее. Так, в алтаре базилики в Аквилее, где сохранились фрагменты живописи XI в., между композицией в конхе и расположенным ниже ярусом с образами пророков проходит фриз из медальонов с погрудными изображениями, сохранность которых не позволяет с уверенностью судить об их характере. Своеобразным откликом ему служит фриз, размещенный под ярусом с пророками, состоящий из медальонов, образованных закручивающейся «спиралью аканфа». Они заключают в себе небольшие фигурки аллегорического характера — мотив, восходящий еще к греко-римскому искусству. Под этим фризом помещены панели с имитацией техники *opus sectile* [ил. 650]. Т.е. система алтарной росписи с двумя декоративными фризами и имитацией инкрустированных панелей в цокольной зоне была хорошо известна искусству и западного, и восточного христианского мира. В более раннем памятнике, в пресвитерии римской церкви Санта Мария Антикава, в нижней зоне росписи над регистром с изображением подвесной пелены (украшенной медальонами с фигурками птиц) помещен ярус с погрудными образами святителей в медальонах [53]. Эта система восходит, видимо, к общим истокам — раннехристианским памятникам, имеющим еще более древние прообразы [54].

Скорее всего, обращение средневековых мастеров к отдельным мотивам орнаментального репертуара эллинистического искусства, перешедшим в репертуар раннехристианской живописи, сочеталось с использованием соответствующих способов декорации цокольной зоны. В росписях раннехристианских храмов и гробниц среди геометрических узоров встречаются фигурки птиц, животных, антропоморфные изображения, что, скорее всего, стало результатом воспроизведения мотивов напольных мозаик. Безусловно, в античности эта система, как и отдельные орнаментальные темы, была наделена определенной символикой. С течением времени их изначальный смысл утрачивался, подменялся другими понятиями.

Являясь своего рода магическим и «зашифрованным» образным языком, орнамента на разных стадиях своего развития, естественно, имела разное смысловое значение [55]. Начиная с раннехристианского периода, птицы, животные, растительные мотивы, как и разнообразные розетки стали олицетворять собой не только природу, но и элементы райской растительности, являлись символами спасения, воскрешения, вечной жизни, организованными в орнаментальные системы.

650 Декоративные фризы. Роспись базилики в Аквилее, Италия. Конец XI в.
651 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Благовещения на Мячине. Деталь



650

[52] Царевская, 1999/2. С. 32.

[53] Osborne, 1992. Fig. 1.

[54] Влияние этой традиции прослеживается и в некоторых памятниках палеологовской живописи, например, в декорации церквей в Леснове (1347–1348) и Перивлепты в Мистре (третья четверть XIV в.). Там в состав декоративных панелей включены головы птиц, львов, чудовищ и человеческие лики. С. Габелич, отмечая античное происхождение такого рода мотивов, усматривала в характере их размещения в росписи Леснова некоторую закономерность: изображения чудовищ в составе панелей помещены в восточной и западной частях храма перед входами в наос и в алтарь, что навело исследовательницу на мысль об их апотропейной функции (Габелич, 1987. С. 25). Однако они остаются при этом частью общей системы изображений. В росписи же Перивлепты такие мотивы вообще размещены очень свободно.

[55] См.: Богавский, 1931. С. 13.



651

Приемы использования орнамента в Благовещенской церкви во многом определялись простотой внутреннего архитектурного решения храма. Оно не предполагало обильного использования орнамента на столбах, лишенных профилировок, и на гладких стенах. Орнамент в основном украшал откосы окон, в том числе барабана, и, скорее всего, откосы дверных проемов. Однако, судя по декорации жертвенника, он мог заполнять и неудобные по конфигурации плоскости на стыках сюжетных сцен. В этом компартименте, при обилии мелких сюжетов и известной сложности, связанной с их размещением, орнамент с нарушением симметрии расположен на южной стене над аркой прохода в алтарь, на узкой полосе в северо-западном углу северной стены жертвенника и в левой части его западной перемычки с арочным проемом. В данном случае, наряду со стремлением к особой украшенности этого компартимента храма, где находятся сцены Богородичного цикла, можно отметить отсутствие архитектурности, структурности как в системе росписи в целом, так и в принципах применения орнамента. Эмоциональная напряженность,

мощная энергия, свойственные единичным образам росписи храма в Аркажах, здесь своеобразным образом отразились в некоторой спонтанности, сбивчивости, неровной пульсации живописной системы как в сюжетной, так и, особенно, в орнаментальной ее частях. Однако судить о характере использования орнамента в основном объеме храма, исходя лишь из этого примера, было бы рискованно.

Орнаментальные композиции жертвенника отличались своеобразием как типологии, так и способов интерпретации традиционных мотивов. Орнамент откосов его нижнего восточного окна представлял собой четкую желтую прямоугольную сетку, подчеркнутую черными линиями (внутренними и обрамляющими) на белом фоне. Сетка эта заполнена синими и желтыми мотивами, напоминающими соляные знаки, нередкие для декора тканей [ил. 651], — полыми кружками, от которых по диагоналям расходятся простейшие растительные формы, скорее лилиевидные, чем пальметтообразные.

На западной перемычке входной арки жертвенника был помещен тонкий, очень



652

изысканных очертаний побег лозы, синий на белом фоне [ил. 653] — типичный мотив для предалтарных столбов, напоминающий мозаичный орнамент Софии Киевской. Представленный на необычном месте, он и здесь, безусловно, имел символический смысл.

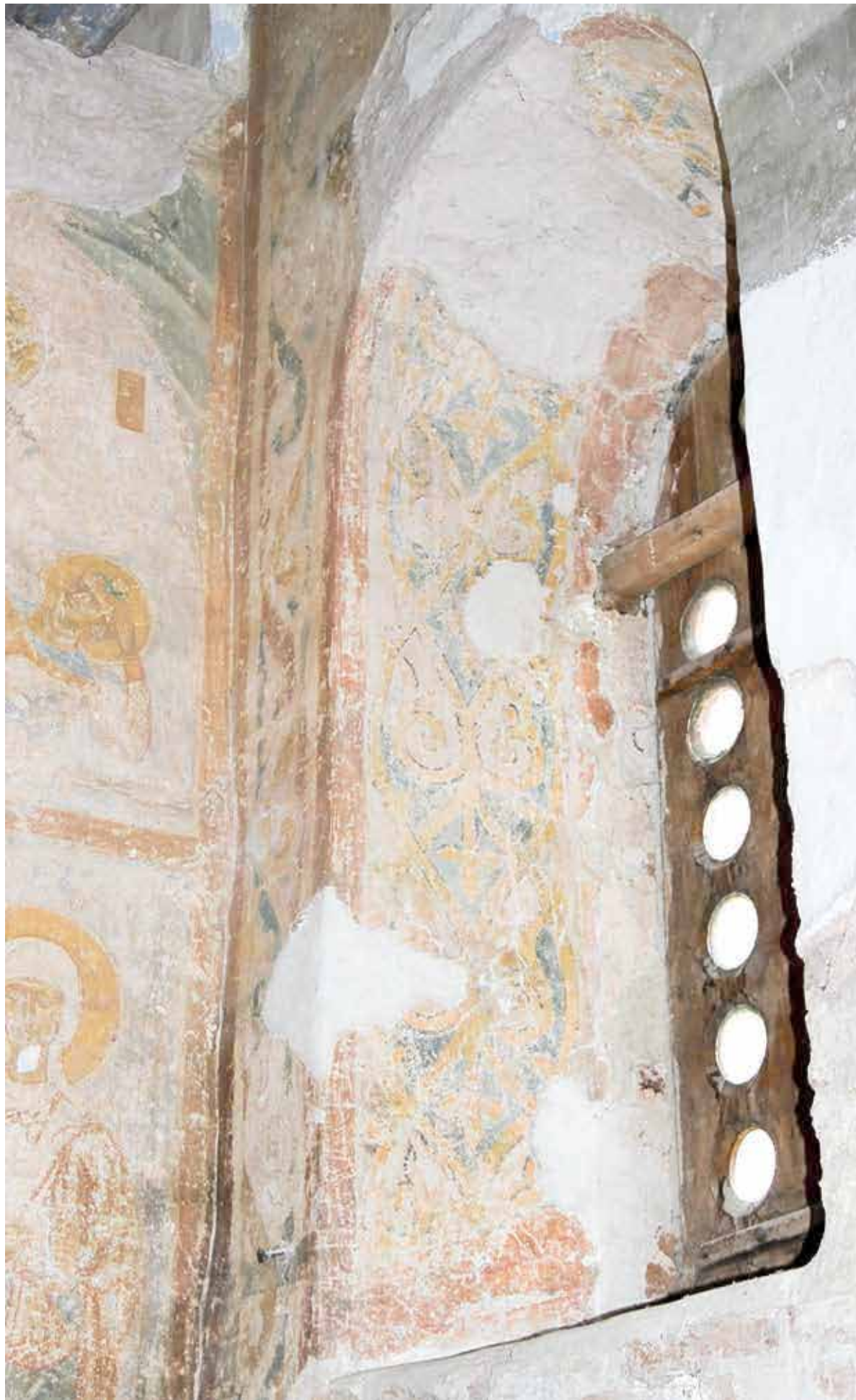
Другого характера лоза с довольно широким белым стеблем и отходящими от него полупальметтами на полихромном фоне из чередующихся синих, желтых и красно-коричневых полей, находится в жертвеннике на узком участке северной стены слева от северного окна [ил. 654]. Такого рода интерпретация лозы, вполне типичная для живописи XII в., вместе с тем отличается от двух других версий этой орнаментальной темы, представленных в данном компартименте. Еще один вариант можно видеть в композиции над проходом из жертвенника в алтарь [ил. 652]. Здесь на голубом и золотисто-охристом фоне помещена белая лоза с ответвляющимися пальметтами гораздо более сложной конфигурации. Этот мотив, возможно, служил своеобразным переходом к орнаментальной теме в центральном окне алтаря. В близкой цветовой гамме исполнена и композиция на откосах окна северной стены жертвенника [ил. 655], только стебли лозы в данном случае охристые, а фон белый и голубой. Схема ее состоит из вписанных друг в друга овалов с узловыми перехватами на их заостренных концах. От них отходят парные полупальметты и обращенная вниз простая трехчастная пальметта, оказывающаяся в ромбовидном поле, образован-



653



654



655



656

ном пересекающимися стеблями. Близким к нему, видимо, был орнамент на откосах верхнего восточного окна жертвенника, от которого уцелели лишь самые нижние части.

Судя по всему, тема лозы в разных вариациях превалировала в этом компартименте храма, как, видимо, и вообще в орнаментальном репертуаре его росписи.

Особый характер имеет орнамент на откосах окон алтарной апсиды. В центральном окне он сформирован белыми в тонкой

черной обводке стеблями, которые образуют парные сердцевидные медальоны, расположенные по вертикали в зеркальной позиции по отношению друг к другу. От соединяющего их стержня по горизонтали отходят пышные парные пальметты. На стыке медальонов стержень имеет кольцообразные перехваты и ромбовидные «отверстия». Поля медальонов заполняют раздвоенные полупальметты с ромбовидным «отверстием» в центре, соединенные с небольшой



657

пятичастной пальметтой через округлый перехват. Все орнаментальные формы сходятся к круглому медальону, расположенному в зените арки окна. Он вмещает раздвоенные пальметты, верхние части которых вторят его форме, в свою очередь, заключая в себе небольшую трехчастную пальметтку [ил. 656, 657].

Типологически напоминающий композицию, сохранившуюся на откосах окна в Успенском соборе Старой Ладogi (середина XII в.) [56], с широкими мягкими стеблями, орнамент в Аркажах гораздо сложнее по формам — средние укрупненные мотивы в ладожской композиции дополнены здесь парами расходящихся пальмет с разными окончаниями, еще одним образуемым ими ромбом и узловым перехватом. Ленточные стебли стали здесь намного тоньше, получили контурную обводку и в отдельных местах — поперечные черные штришки. Усложнившись, композиция, благодаря большому участку фона стала прозрачнее, подвижнее и в целом изысканнее. Она приобрела некоторую пластичность и пространственную свободу, которые предваряют последующие изменения стиля.

Четкость, выверенность сложного рисунка и цветовая гамма этого орнамента с чередующимися участками голубого и золотисто-охристого фона делают его поистине

роскошным, придают изысканный элитарный характер.

Показательно, что в простенке между центральным и боковыми окнами изначально был помещен также орнаментальный декор (едва различимый в настоящее время), по характеру напоминающий и как бы продолжающий композицию на откосах центрального окна, сливающийся с ней, образуя единую систему.

В своем роде необычен орнамент, сохранившийся на откосах северного [ил. 658] и южного боковых окон алтаря Благовещенской церкви, различающийся лишь небольшими вариациями [ил. 659]. В его основе зигзагообразная линия — белая, довольно широкая, но не являющаяся в полной мере организующей. Композиция воспринимается, скорее, как система треугольных полей с белыми контурами, окрашенными в перемежающиеся охристые, голубые и терракотовые тона, что напоминает имитацию *opus sectile*, использованную при декорации откосов окон алтаря церкви Успения в Старой Ладогe [57]. Однако в Аркажах эти приемы развиты и усложнены. Орнамент, по существу, приобрел иную природу. Треугольные поля, рефтяной фон которых практически не воспринимается, до отказа заполнены почти вплотную прилегающими друг к другу тончайшими, многократно изогнутыми сте-

[56] ИРИ, 2012. Ил. 464, 465.

[57] Там же. Ил. 461, 462.



658



659



660

блями с пальметтовидными завершениями, цвет которых и определяет окраску того или иного треугольника. У этого орнамента есть и еще одна особенность, также восходящая к более ранним образцам, имитирующим инкрустацию цветным камнем. В определенных треугольных полях (в замке свода, у основания, по центру откосов) использована внутренняя широкая обводка красно-коричневого цвета, нанесенная поверх уже существующего заполнения, формирующая в центре небольшие треугольники. Такие дополнения создают интенсивные акценты, как бы собирающие и еще более структурирующие композицию. Менее заметны и декоративны внутренние белые и охристые треугольники.

Такого рода заполнения треугольных полей орнаментальных композиций на откосах боковых окон алтаря более всего напоминают фресковый орнамент Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (ил. 112), правда, гораздо более прорисованный и по сути монохромный, с небольшими цветовыми вкраплениями [58].

Еще один вариант аналогичного орнамента сохранился на откосах и своде восточного окна диаконника Благовещенской церкви. В данном случае во всех треугольных полях, образованных желтой, также довольно широкой зигзагообразной линией, на темном рефтяном поле изображены белые, в некоторых местах со следами охры, изгибающиеся стебли с пальметтовидными отростками [ил. 660]. Они размещены чуть

менее плотно, чем в орнаменте боковых окон алтарной апсиды, что позволяет различать их рисунок, еще более напоминающий декорацию Михайловской церкви в Киеве. О ней же позволяет вспомнить и узкая полоса орнамента, находящаяся справа от восточного окна, внутренняя охристая обводка которой является частью композиции [59]. Она состоит из четырехлистников, по сторонам которых вдоль линии обводки на белом фоне помещены их половинки красно-коричневого, желтого и холодного зеленого тонов. Основные формы разделены тонкими, пересекающимися в центре диагональными черными линиями.

Орнамент в центральном окне алтаря, являлся, видимо, ведущим мотивом в живописи Благовещенского храма, судя по тому что его варианты были помещены на откосах окон верхнего и второго ряда северной и, скорее всего, южной стен наоса. На северной стене в окне среднего прясла к медальону в зените арки [ил. 661] с двух сторон примыкает гибкий белый, как бы модифицированный стебель лозы, со сложно изогнутыми в возвратном и обратном движении ответвлениями с полупальметтами на концах и гипертрофированными каплевидными почками в пазухах. Цвет участков фона в данном случае остается, как и в орнаменте алтарной части, темно-голубым и золотисто-охристым. Весьма близкие типологические аналогии существуют во фресковом орнаменте Софии Киевской [60], однако в Аркажах фон свободнее, а стебли —

[58] ИРИ, 2007. Ил. 558, 559.

[59] Там же. Ил. 562.

[60] Там же. Ил. 313.



661

тоньше и суше. Не утратив пластичности, они стали более упругими и гибкими. За счет этого, а также благодаря яркости, контрастности фона, композиция в целом выглядит более отчетливой и жесткой. Эта тенденция, вообще характерная для живописи византийского круга, еще более отчетливо проявится затем в росписи Нередицы.

В западном окне второго ряда северной стены орнамент приобретает несколько иной характер и цветовую гамму при сохранении безусловной близости с предшествующим вариантом [ил. 662]. Там схема композиции как бы ослаблена, «распущена», она утрачивает структурность и строгую симметричность. Отростки лозы на некоторых участках разогнуты и оставлены свободными, петлеобразно перекрестываясь, формируя стебли. В отдельных дета-

лях данный мотив отчасти напоминает особенности орнаментальных композиций на откосах окон нартекса Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде [61], безусловно, известных исполнителям росписи церкви в Аркажах. Цветовая гамма этого орнамента также претерпела изменения при сохранении основных художественных принципов. Стебли здесь ярко-охристого цвета, а полихромный фон — синий, голубой и белый. Это делает орнамент не только более нарядным, но отчетливее различимым, что немаловажно при его размещении на значительной высоте. Композиция в восточном окне северной стены [ил. 663], выдержанная в аналогичной колористической гамме, имела более упорядоченную схему, близкую к той, что использована в центральном окне алтаря.

[61] ИРИ, 2012.

Ил. 435, 437.

[62] Там же. Ил. 431.

Высокий уровень исполнения, по существу, всех сохранившихся орнаментальных композиций, принадлежащих, видимо, руке особого мастера-орнаменталиста, их цветовое решение, преимущественно с использованием яркой охры и насыщенных голубого и синего тонов, придают им роскошный, изысканный характер. Великолепие орнамента, возможно, даже несколько диссонировало с остальной живописью храма, гораздо более строгой, сдержанной по художественным характеристикам. Орнамент Аркажей вызывает в памяти вполне конкретные образцы живописи, причем скорее XI, нежели XII в., в том числе орнаментальные мотивы Осиос Лукас, Софии Киевской. Сочетание золотистых стеблей лозы и синего фона не менее характерно для мозаик Осиос Лукас, чем синие стебли



663



662

на золотом фоне в мозаиках Софии Киевской. Плотностью цвета, гибкостью стеблей, полихромностью фонов орнамент Аркажей также более напоминает монументальные ансамбли XI в., нежели орнаментальные композиции таких памятников, как Георгиевский собор Юрьева монастыря [62]. Однако, как упоминалось, в отдельных случаях в росписях храма в Аркажах уже угадываются некоторые сдвиги и в интерпретации мотивов (схема орнамента нарушается, появляются свободные, не укладывающиеся в нее элементы форм), и в приемах размещения орнаментальных композиций, не всегда конструктивно оправданных.

По типологическим особенностям орнамента, выверенности рисунка, безупречности композиционных построений и цветовых сочетаний, точности масштаб-

ных соответствий с занимаемой плоскостью и соседствующими сценами, орнамент Благовещенской церкви занимает особое место в ряду орнаментальных композиций живописи новгородского круга второй половины XII в., выдерживая сопоставление лишь с «классическим» орнаментом в ансамбле фресок Мiroжа (ок. 1140).

В основном, насколько мы можем судить, в нем удерживаются и продолжают развиваться мотивы и орнаментальные композиции, характерные для XI — первой половины XII в., однако в иной стилистической интерпретации.

Орнамент и декорация нижней зоны росписи церкви Святого Георгия в Старой Ладогe, датировка которой в трудах разных исследователей колеблется между 1160 и 1180 гг. [63], существенно отличаются от фресок Благовещенского собора в Аркажах. Они представляют собой, по сути, уникальное явление не только в искусстве Северо-Западной Руси, но и вообще в русской художественной культуре второй половины XII в.

Структура росписи, сохранившейся лишь частично, однако достоверно реконструируемой исследователями [64], поражает архитектурностью, во многом обязанной именно орнаментальным композициям и декоративным формам. Она отличается безупречной соотнесенностью с конфигура-

цией стен, что создает ощущение существования ее замысла еще при строительстве, его согласованности с особенностями конструктивного решения храма.

Обилие и разнообразие орнамента — одна из отличительных черт фрескового ансамбля Георгиевской церкви. Эта особенность не осталась без внимания историков искусства [65].

Привлекало исследователей и своеобразие декорации нижней зоны росписи [66], занимающей необычно большую площадь. Здесь мы можем говорить не столько об антикизирующих основах возрождающегося «классицизма» XII столетия, сколько об ориентации на классическую систему декорации интерьеров византийских, прежде всего константинопольских храмов, стены которых были сплошь покрыты мраморными плитами до уровня сводов.

Сохранившиеся главным образом в алтаре и лишь в небольших фрагментах на стенах Георгиевского храма панели, имитирующие мраморную облицовку, изначально располагались по всему периметру храма, включая столбы. Они начинались в 40 см от первоначального пола и доходили (в основном его объеме) до невиданной ранее высоты — около 2,5 м, т.е. достигали уровня порталов. В апсидах храма, из-за небольших размеров этих компартиментов и благодаря

664–666 Декоративные панели. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогe. 1160–1180-е гг. Детали



664

- [63] См. с. 161–196 настоящего издания.
 [64] Церковь Св. Георгия в Старой Ладогe, 2002.
 [65] Об орнаменте Георгиевской церкви упоминал еще Д.В. Айналов (*Ainalov*, 1932. С. 48–49); интересовал он В.Н. Лазарева (*Лазарев*, 1960/4), В.Д. Сарабьянова (Церковь Св. Георгия в Старой Ладогe, 2002. С. 206); не раз к нему обращался Б.Г. Васильев (*Васильев*, 2014).
 [66] *Сарабьянов*, 2013. С. 174–191.



665

дополняющему панели фризу с медальонами, их высота не столь значительна, она составляет около 150 см.

Эту часть росписи отличает необычная тщательность исполнения и многообразие приемов воспроизведения прожилок мрамора, дифференцированных в зависимости от местоположения. Ближе всего к подлинной фактуре камня была исполнена панель в алтарной апсиде храма [ил. 664]. Она представляет собой единую композицию из упругих волнистых линий, с двух сторон по диагоналям сходящихся к центру. Ее колористическое решение (учитывая белые полосы оставленного незакрашенным левкаса) весьма сдержанно, но выразительно, благодаря контрастному чередованию тонких прямых, плотных по цвету красно-коричневых линий и широких, как бы размытых полос

блеклого болотного цвета, переходящего внизу в серый (возможно, из-за трансформации пигмента).

Благодаря дополняющим их особым элементам — слегка выдвинутым небольшим шарикам — мягкие контуры широких полос с удивительным декоративным тактом соотнесены (на местах их стыков) с четкими стрелчатыми формами, образованными красно-коричневыми линиями в центре панели.

Такие элементы встречаются на панелях и в других местах храма, судя по сохранившимся их фрагментам на западной грани северо-восточного столба и на северной стене. В последнем случае в центральном прысле были использованы весьма необычные для известных нам стенописей варианты панелей с имитацией мрамора, более всего напоминающие плиты реальной мраморной облицовки, разнящиеся между собой по характеру прожилок камня. Там сохранились остатки четырех панелей [ил. 666].

Едва ли в изначальном виде их полосы составляли ромбы, вписанные в прямоугольники [67]. Рисунок и колорит этих панелей, представленных без разделительных полос, существенно отличаются друг от друга. Так, крайняя восточная панель состояла из тонких диагональных линий красно-коричневого тона, широких белых (цвет левкаса) и размытых серых, с волнистым краем более темного оттенка. В соседней панели диагональные тонкие красно-коричневые линии чередуются с того же цвета широкими (с волнистым верхним краем), а также с белыми линиями (тон левкаса). При этом места смыкания основных полос этих панелей не совпадают [ил. 665], т.е. наиболее вероятно, что это были две узкие высокие прямоугольные панели [68]. Ведущие тонкие линии двух других панелей совпадают при стыках, но различаются по цвету: в правой панели



666

[67] Церковь Св. Георгия в Старой Ладогe, 2002. С. 203.

[68] Один из вариантов реконструкции см.: Васильев, 2014. Ил. 197.



667

широкие полосы имеют розовый оттенок, а в левой — голубоватый. Такое композиционное и колористическое многообразие могло быть продиктовано не только необычными размерами нижней зоны росписи, но и общим ее решением — стремлением приблизиться к облику натуральных мраморных панелей.

В связи с рассмотрением особенностей приемов использования имитации мрамора в росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, В.Д. Сарабьянов высказал мысль о сакральном смысле этой декорации, играющей, по его мнению, роль своеобразной пограничной зоны, отделяющей мир горний от мира дольного, небесное от земного [69].

В любом случае такого рода осмысление было вторичным по отношению к времени появления самого приема — собственно традиции имитации мрамора в нижних зонах росписей, известной еще искусству античности. То же можно сказать и об имитации в цокольной зоне подвесных завес или пелен.

Отнюдь не весь изобразительный ряд, не все орнаментальные формы и декоративные композиции воспринимались современниками в качестве христианских символов,

а не отвлеченных образов природы. Павел Силенциарий (род. ок. 580) с одинаковым восторгом писал о «золотых выющихся побегах лозы, образующих сеть из спиральных завитков» [70] над арками Софии Константинопольской, и о переливающихся оттенках плит мраморной облицовки ее стен, напоминающей ему разноцветные луга, «о смыкающихся венах камней (так образно он ощущал их крупные волнистые линии на срезе — М.О.), составляющих композиции, сопоставимые с великолепием живописи» [71].

Было бы преувеличением сказать, что декор нижней зоны росписи с имитацией мраморных панелей и орнаментальные композиции доминировали во фресковом ансамбле Георгиевской церкви. Но по той площади, которую они занимали, — более одной трети всей росписи, по масштабу и максимальной приближенности к зрителю (из-за небольших размеров храма), по тому вниманию, которое уделялось их исполнению, по тому, сколь безупречно согласованы они с соседствующими изобразительными формами, как строго соблюдался принцип структурности в их использовании, — ясно, что им отводилась существеннейшая роль в общем замысле декорации храма.

Однако едва ли это следует считать особенностью, связанной лишь с характером местной среды, со вкусами мастеров, «охваченных своеобразной страстью к украшениям» [72]. Обилие орнамента в декорации храмов было свойственно живописи многих регионов византийского мира во второй половине XII столетия, в том числе мозаичным ансамблям Сицилии, начиная с Чефалу и кончая Монреале; не менее характерно оно и для росписи крипты базилики в Аквиле, капеллы Богоматери монастыря Иоанна Богослова на о. Патмос, живописи церкви Св. Георгия в Курбинове и др. Следует оговориться, впрочем, что для памятников монументальной живописи византийского мира, активное использование орнамента не было прерогативой только XII столетия. Достаточно вспомнить о фресках церкви Сант Анжело ин Формис (1080-е гг.).

Разнообразный орнамент, использованный в росписи Георгиевского храма, условно можно разделить на несколько категорий, прежде всего в зависимости от местоположения, поскольку весь он (за редким исключением) выполнен с использованием белых плоских ленточных или ремневидных мотивов или полос в сочетании с отдельными декоративными элементами и помещен на многоцветных фонах. С местоположением в данном случае была четко связана и типология орнаментальных форм.

Основным был строго выверенный узор из закручивающихся в спирали белых

[69] Сарабьянов, 2013. С. 190.

[70] Paulus Silentiarius, 1972. P. 84.

[71] Ibid. P. 85.

[72] Лазарев, 1960/4. С. 60.

ленточных стеблей (своеобразная интерпретация лозы) в тонких красных контурах со стилизованными ответвлениями, помещенный на полихромном фоне (желтом, красно-коричневом и синем). Он служил органичным продолжением арочных фризов и медальонов, которые являлись существенными структурирующими и вместе с тем декоративными компонентами строго выстроенной системы живописи Георгиевского храма. Именно эти элементы и неразрывно связанный с ними орнамент, обрамляющий их круглящиеся формы, исходящий из них и заданный их изгибами, во многом определяли облик интерьера, визуальный характер его росписи. Подчеркивая компактность небольшого внутреннего объема церкви, они особым образом преобразовывали его, создавая тем самым как бы иную реальность.

Начинаясь с простенков между окнами барабана и точно отвечая им формой и размерами, арочные фризы с образами пророков, продолжая заданный ритм, спускались на южную [ил. 667] и северную стены, где они также соответствовали размерам и абрису окон, в ряду которых находились. Арочные обрамления с ответвлениями ленточных стеблей существовали и над крупными фигурами в больших арках в зоне алтарной преграды, и над иконного типа обра-



669

зами, такими как изображения св. Николы и св. Марии Магдалины в малых юго-западной и северо-западной арках [ил. 683, 684].

Такого рода фризы не были обычным явлением для живописи византийского круга, хотя отдельные арочные формы над специально выделенными и значимыми изображениями, особенно в зоне алтарной преграды, время от времени использовались в стенописных ансамблях. Через долгую цепь преобразований они восходили к триумфаль-



668

ным аркам античности, формам светских сооружений греко-римского искусства.

Плавные закругления арочных фризов получали своеобразный отклик, резонанс на западной стене храма, где композицию Страшного суда в среднем прясле венчала огромная трехлопастная арочная конструкция с обрамляющим ее орнаментом — прием, абсолютно уникальный для росписей византийского круга [ил. 668, 669]. Арочные завершения, о форме которых можно лишь гадать, имели, судя по сохранившимся фрагментам, и боковые части этой композиции. Усложненной формы изображения трехлопастных арок встречаются в византийской живописи, но они имеют камерный характер, используются лишь над отдельными образами, например, в Курбинове.

Полукруглым завершениям арок вторили фризы медальонов с полуфигурными изображениями, размещенные точно над арочными регистрами и идеально вписанные в пространство между верхним и нижними окнами южной (и, очевидно, северной) стены [ил. 667]. Фризы из медальонов изначально были помещены также в алтаре, диаконнике и жертвеннике под нижними окнами и, соответственно, над панелями с имитацией мрамора. Они,

в свою очередь, были обрамлены и объединены все теми же орнаментальными формами — плоскими, спиралевидно закручивавшимися белыми стеблями, как бы получившими импульс движения от круглой формы медальонов. Динамика движения уравновешивалась и гасилась благодаря разнонаправленности находящихся друг над другом мотивов [ил. 670, 673]. Приемы такого рода взаимосвязи восходят (разумеется, через многие промежуточные стадии) к построениям геометрически выверенных орнаментальных форм древнейших рукописей, типа Линдисфарнского Евангелия [73], влияние которых на развитие декоративных форм искусства Средневековья трудно переоценить [74].

Орнамент того же типа был использован в росписи Георгиевской церкви на сводах арочных проходов в зоне алтарной преграды [ил. 671], над отдельными изображениями там же, на сводах малых арок в западной части храма. Он своеобразным образом обрамлял всю живописную систему и как бы прорастал сквозь нее. Более того: судя по сохранившемуся фрагменту, орнамент на откосах и своде верхнего окна южной стены храма [ил. 672] служил своеобразным связующим звеном

670–673 Орнаментальные композиции. Роспись в церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. Детали



670

[73] Brown, 2003. Fig. 89.

[74] Орлова, 2013. С. 82–83.

[75] Орнамент такого же окна на северной стене храма был выполнен позднее, скорее всего, уже в XV в.

[76] Спиралевидный орнамент — характерная примета древних рукописей и североευропейских каменных и деревянных изделий, изначально, видимо, являлся космологическим символом, обозначением Солнца. См.: Nylén, 1988. S. 24.

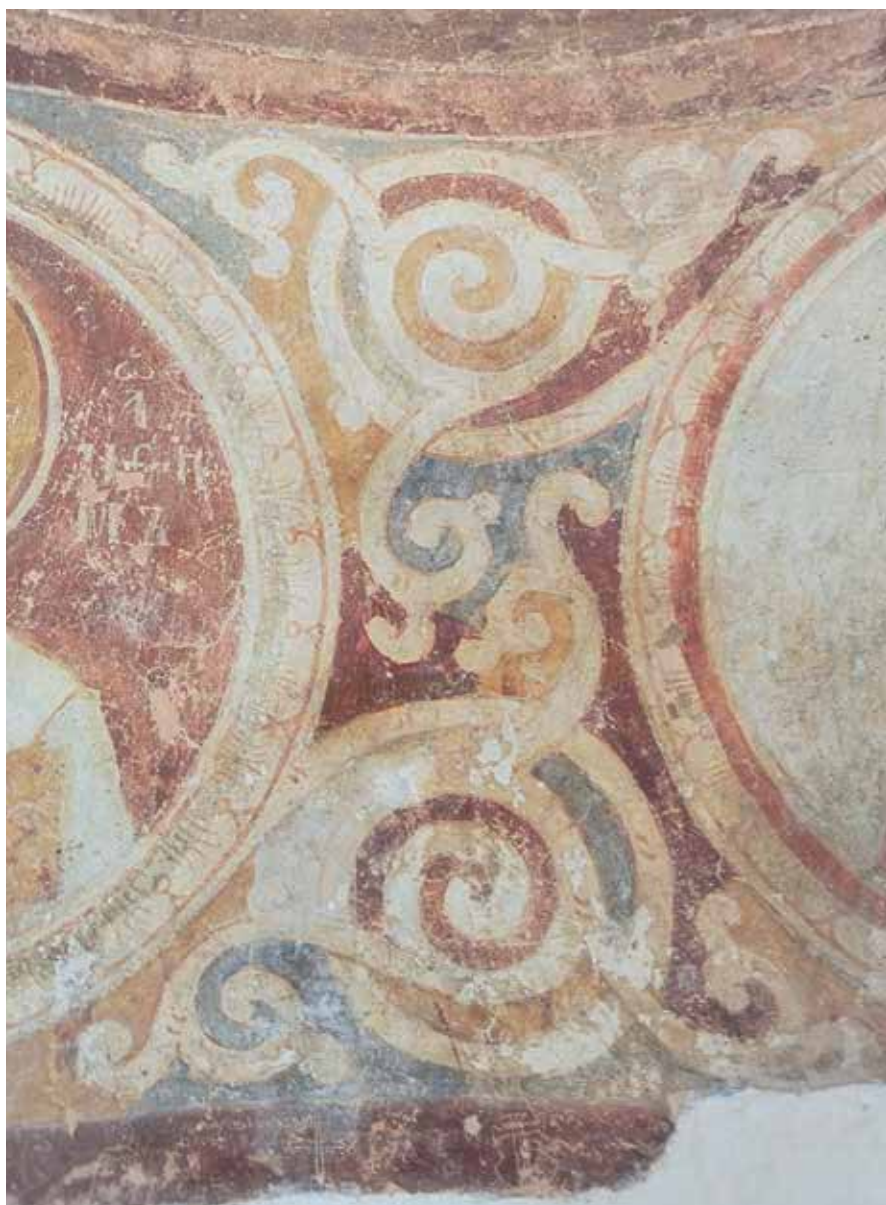
[77] Hohler, 1999. Vol. II. Cat. No. 69. Pl. 139.



671



672



673

между верхней и нижней частями этой сложной декоративной системы [75].

Композиции, образованные белыми ленточными мотивами на полихромных фонах, составляли неотъемлемую часть орнаментального репертуара древнерусских стенописей, начиная с Софии Киевской, как и вообще стенописей византийского круга. Однако там в большинстве случаев безусловно преобладал компонент растительных форм, «цветочных», пальметтовидных или производных от них, формируемых с помощью таких ленточных мотивов. Стилизованный растительный орнамент, обрамляющий арочные фриз и медальоны в росписи Георгиевской церкви, имел иную природу. В нем доминировали гибкие стебли строгого, геометрически выверенного рисунка [76]. Отличаясь от мира византийских орнаментальных композиций, он восходил (разумеется, не напрямую) к изощренным построениям декоративных страниц древних англо-саксонских рукописей, к не столь геометрически выверенной, гораздо более плотной деревянной резьбе порталов норвежских храмов XII–XIII вв., испытавшей на себе влияние западноевропейского романского искусства. Такова, например, резьба портала южной стены церкви Хеддал в губернии Телемарк [77]. Возможно, именно приемы исполнения деревянной резьбы, ее спиралевидная структура с плоскими стеблями, заканчивающимися пальметтовидными отростками, были одним из источников при создании того абсолютно оригинального варианта декора, который мы встречаем в Георгиевской росписи. Его необычность определяется не только особой природой орнаментальных мотивов, но и их



674



675

674, 675 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогѣ. Детали
676 Инициал Добрилова Евангелия. 1164 г.
677, 678 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогѣ. Детали

органичным взаимодействием с формами арок и медальонов, осмыслением их как некоего целого, что привело к созданию редкого единства и всей системы росписи, и, как итог, всей пространственной структуры храма, столь важного при небольших его размерах. Таких примеров нет в византийской живописи. К тому же сопоставления напрашиваются не только с арочными формами в архитектуре — скорее, они (в том числе прием использования трехлопастной арки) кажутся своеобразной аллюзией на декор реликвариев [78]. Как параллельное явление может рассматриваться живопись простейших базиликальных построек, подобных церкви в приходе Гарда на о. Готланд.

Ко второй категории орнаментальных мотивов в росписи Георгиевского храма относятся композиции, сохранившиеся на откосах окон наоса и алтаря. В основном они также были образованы белыми, в тонкой желтой обводке, ленточными стеблями разной конфигурации, помещенными на полихромных фонах (красном, желтом, голубом) и содержали в отдельных случаях некоторые общие компоненты. Но, судя по

сохранившимся фрагментам, в точности они не повторялись ни разу. Как правило, этот орнамент был гораздо более свободен в построениях, очертаниях форм, чем в предыдущей группе. Наиболее своеобразны в нем композиции, образованные закручивающимся стеблем с ответвлениями, заключающие в себе медальоны особой природы с элементами петлеобразного плетения, иногда с распущенными, свободными концами. Участки подобного узора сохранились



676

[78] Типа базиликальных реликвариев из церкви Св. Пантелеймона (1170/1190) и из городского собора Кёльна (1181). См.: Ornamenta Ecclesiae, 1985. S. 217, 300.



677



678

на откосах и своде западного окна нижнего ряда южной стены. Используемые в нем характерные двойные перехлестнутые петли с изогнутыми и заостренными концами [ил. 675] — типичная деталь рукописного орнамента, известного с начала VIII в. в англосаксонских шедеврах рукописной декорации и вплоть до русских рукописей второй половины — конца XII в. Среди них могут быть названы Добрилово (1164) и Пантелеймоново (конец XII в.) Евангелия, современные росписи Георгиевского храма, орнамент которых вполне укладывается в наши представления о тератологическом стиле и отражает определенный этап его становления в русских рукописях домонгольского периода.

Еще более связан с развитием тератологического стиля орнамент, фрагменты которого сохранились в окнах алтаря Георгиевского храма. В нижнем окне это типичные для рукописного орнамента, начиная с древнейших времен, прямые ленточные или ремневидные мотивы, пересекающиеся по диагоналям и заканчивающиеся двойными, находящими одна на другую петлями [ил. 674]. В верхнем окне — и это самый необычный

вариант, нигде более в монументальной живописи не встречающийся, — в своего рода медальонах, образованных изгибающимся стеблем и выделенных цветом, по сторонам грушевидных форм с венчающими их простейшими пальметтами, помещены перевитые с ними парные пересекающиеся петли, которые заканчиваются головками драконов [ил. 677].

Любые предположения, касающиеся причин появления такого рода мотива в живописи алтарной апсиды, едва ли могут адекватно раскрыть изначальный замысел, тем более что орнамент в Георгиевской церкви сохранился далеко не полностью. Истолковать этот обиходный для своего времени, бытовой мотив как элемент высокого символизма возможно лишь исходя из современных представлений.

Этот мотив отчасти мог коррелировать с изображением дракона, крупным и тщательно выполненным, находящимся в диаконнике храма, в сцене «Чудо Георгия о змие». Определенная связь могла существовать и с декором рукописей, развивающейся тератологией. Варианты инициалов, где головки драконов, не имеющих туловища, исходят из ременных плетений, известны в домонгольских рукописях, в частности, в Добриловом Евангелии на л. 5, 106 об. [ил. 676] и в Пантелеймоновом Евангелии. Фрагменты типологически близкой композиции (возможно, с не сохранившимися тератологическими элементами) существуют на откосах и в своде восточного окна северной стены [ил. 678].

Наряду с этими оригинальными мотивами на откосах окон наоса использованы и вполне традиционные орнаментальные композиции, отличающиеся лишь некоторыми необычными деталями. Так, на откосах восточного окна южной стены сохранилась композиция из вертикальной цепочки сердцевидных медальонов со вписанными пальметтами внутри, средняя часть которых удлинена и заострена [ил. 679]. На откосах и своде западного окна северной стены помещен безукоризненно вписанный в дугοобразную форму его арки орнамент, образованный геометрически четкой сеткой из белых полос, ячейки которой заполнены разноцветными квадратами. Часть из них оставлена гладкими, часть разделена черными диагональными линиями на два или четыре сегмента и заполнена тонкими черными же орнаментальными мотивами — пальметтами и узорами типа «вермикуле», напоминающими отчасти орнамент на откосах окон алтаря, жертвенника и диаконника в Аркажах [79] [ил. 680].

К третьей, наиболее традиционной категории орнамента во фресках Георгиевского храма относятся два мотива. Их



679

типология также predetermined местоположением — уцелевшие фрагменты в основном находятся на узких гранях пилястр в алтарной части храма. Прежде всего это лоза с довольно толстым синим стеблем на белом фоне. Она частично сохранилась на западной грани северо-восточной пилястры в жертвеннике [ил. 681]. Возможно, все грани пилястр и алтарных столбов, обращенные внутрь апсид и невидимые из центральной части храма, были украшены аналогичным образом. Сходный орнамент был некогда помещен в жертвеннике на широкой, около 70 см, горизонтальной полосе (что необычно для такого рода мотивов) в уровне свода верхнего окна, под изображением архангела Михаила. Скорее всего, такой же фриз существовал и в диаконнике, а также, вероятно, в центральной апсиде, где разбивка на ярусы совпадает с боковыми апсидами [80]. Возможно, в данном случае при помощи орнамента были компенсированы какие-то изменения в первоначальном замысле росписи

679, 680 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогѣ. Детали
681, 682 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогѣ. Детали



680

этих компартиментов (например, он мог заменить предполагавшийся первоначально фриз с медальонами).

Орнамент другого вида, геометрический ступенчатый (называемый также зубчатый, уступчатый) сохранился на восточной грани юго-восточной пилястры храма [ил. 682] и, что необычно, в люнете западного прясла южной стены. Этот древнейший мотив хорошо известен греко-римскому, раннехристианскому и византийскому искусству [81]. В Георгиевском храме в обоих случаях его интерпретация не совсем традиционна. На грани пилястры использован т.н. мотив ступенчатых треугольников, расположенных в шахматном порядке. Мы знаем его в том числе по Софии Киевской. Однако в данном случае ступенчатые формы не соприкасаются друг с другом, между ними проходит полоса белого фона, которая становится при этом зигзагообразной. Близкий по характеру мотив встречается в росписи церкви Св. Николая в Студенице (1230-е) [82].

Использование этого орнамента в люнете западного прясла южной стены Георгиевского храма кажется случайным. Его геометрическая природа не приспособлена для полукруглых поверхностей. Почти невидимый в своде люнеты, он приобрел здесь гипертрофированный размер. Его нечеткие, слегка расплывчатые очертания не соответствуют ни форме занимаемой плоскости, ни масштабам находящихся под ним фигур. Обрамляя арку окна и постепенно



681



682

[79] В живописи византийского круга такой прием известен по более поздним памятникам, 1340–1360-х гг., таким как фрески церквей в Леснове и Богородицы Захумской. См.: *Янц, 1961. Таб. XIV, LXXVI.*

[80] Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге, 2002. С.128.

[81] См.: ИРИ, 2007. С.347, 348.

[82] *Янц, 1961. Таб.1, 1.*



683

спускаясь вниз, он становится более мелким и компактным.

Еще к одной, наиболее необычной категории мотивов можно отнести орнаментальные панно на откосах окон барабана. Ни разу не повторяющиеся, все они, тем не менее, содержат элементы, связывающие их друг с другом, что является дополнительным свидетельством уникальности этого орнаментального опыта, своего рода шедевра орнаментики.

Орнамент купольной зоны не поддается четкой классификации и, возможно, выполнен особым мастером или мастерами, увлеченно варьируявшими и совмещавшими орнаментальные модели, разные по художественному генезису. К тому же они масштабно не всегда адекватно соотносены с занимаемыми плоскостями и находящимися рядом фигурами. Вертикальные части орнаментальных композиций на боковых сторонах оконных проемов не просматривались снизу и даже с хор, что позволяло его создателям дать волю своей фантазии. Однако те его участки, которые находятся в зенитах сводов окон и видны снизу, имеют, как правило, особый характер, в большин-

стве случаев отличающийся от их боковых частей [ил. 683, 684]. Так же, как и отдельные композиции на откосах окон алтаря и наоса, они содержат (разумеется, в трансформированном виде) «продвинутые» элементы рукописного декора и орнамента, обычно украшающего произведения малых форм, в том числе бытовые предметы. Они встречаются, например, в таких рукописях конца XII в., как уже упомянутое Пантелеймоново Евангелие, л. 69, 86, 97 (к которому мы обратимся чуть ниже), со столь же богатой полихромией фонов. Речь идет об орнаменте северо-восточного, северного, северо-западного, а также западного и юго-западного окон. Наиболее характерна в этом отношении орнаментальная форма в зените свода северо-восточного окна [ил. 684, 689]. Она образована белыми ременными полосами, формирующими квадрат на голубом фоне, внутри которого находится аналогичный узор на красно-коричневом фоне. Через большой и малый квадраты крестообразно продернуты белые ремни, «крепящиеся» к разгранке композиции. Геометризованный характер имеет и орнамент в софите южного окна. Он весь состоит из преобразованных

элементов рукописного декора (заостренных пересекающихся петлеобразных форм), помещенных в треугольных полях, которые образованы зигзагообразной линией. В данном случае тот же мотив повторяется и на откосах окна [ил. 686].

Орнамент юго-западного окна [ил. 685] состоит из ромбовидной сетки со вписанными в нее своеобразными четырехлистниками, образованными белыми ременными мотивами на красно-коричневом фоне. В треугольные голубые поля по сторонам помещены те же петлеобразные элементы, что являются основными в предшествующем варианте. В софите этого окна ромбовидная форма, переплетенная петлями с растительными элементами на концах, близка к той, что служит одной из составляющих орнаментальной композиции на откосах северо-восточного окна. В данном случае мы имеем дело с геометризованной композицией, весьма распространенной в искусстве византийского круга, основные мотивы которой напоминают четырехлистники. Композиция на откосах и своде северного окна [ил. 688, 690] представляет собой систему сложно переплетенных петлеобразных форм с заостренными

изогнутыми концами, продолжающимися растительными отростками. Орнамент восточного окна [ил. 691, 693] состоит из элементов, знакомых нам по орнаменту восточного окна северной стены, а юго-восточного [ил. 687, 692] — практически воспроизводит декор восточного окна южной стены [ил. 679].

Наиболее оригинальны орнаментальные композиции на откосах северо-восточного и западного окон барабана. В первом из них составляющие узор элементы не повторяются, что совершенно необычно для византийского орнамента [ил. 689]. Отчасти они заимствованы из набора переплетающихся петлеобразных мотивов орнаментальных композиций на соседних откосах окон, в том числе восточного и юго-западного, а в нижней части заканчиваются крупной формой, восходящей к тем же мотивам, но геометризованной и заполненной мелким черным узором, как и в мотивах орнамента на откосах западного окна северной стены [ил. 680].

Уникальна композиция на откосах западного окна барабана [ил. 694]. Она состоит из сдвоенных и представленных в зеркальном отражении «цветочных» мотивов необычной трехярусной структуры. Они помещены





685



686



687



688

685–691 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладогe. Детали



689



690



691



692



693



694

692–694 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. Детали

695 Орнаментальный мотив. Мозаика Палатинской капеллы в Палермо, Сицилия. 1140-е гг. Деталь

696 Орнаментальный мотив. Мозаика залы короля Роджера II в Палатинском дворце в Палермо, Сицилия. 1180-е гг. (?) Деталь

в сердцеобразные медальоны, образованные белым стеблем, и соединенные ромбовидным элементом, являющимся вместе с тем их раздвоенным основанием. Между ними расположены усложненные изысканные выработанные пальметтоподобные ответвления. Сама по себе схема этого орнамента достаточно традиционна. Особый характер имеют крупные, цветочные мотивы, заполненные мелкой перекрещивающейся штриховкой, напоминающей технику гравировки. Она отнюдь не лишает их объема, но, напротив, как бы формирует его, что отличает эти мотивы от остальных. Ярусные края этих мотивов отмечены мелкими белыми каплями — своеобразным подобием тычинок.

Интерес к преобразованию традиционных византийских кринов, к созданию фантастических цветочных мотивов особенно активизируется к концу XII столетия, о чем свидетельствуют, например, фрески церкви Св. Георгия в Курбинове, хотя вкус к интерпретации цветочных форм проявляется уже в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо, созданных в 1140-е гг. Орнамент, украшающий лор Архангела Михаила в куполе капеллы [ил. 695], может быть назван одним из прообразов интересующего нас мотива в барабане Георгиевской церкви. Еще ближе к нему орнаментальный фриз в так называемой комнате норманнского короля Роджера II в Палатинском дворце, мозаики которой были созданы, вероятно, уже при Вильгельме II в 1180-х гг. [83] [ил. 696].

Орнаментальные композиции в окнах Георгиевской церкви особенно наглядно демонстрируют, сколь различные модели и в типологическом, и в стилистическом отношении были доступны их создателям — художникам самого высокого уровня. Инспирированные разными источниками, почерпнутые как из орнаментального арсенала византийского искусства, так и из набора мотивов, типичных для местной художественной среды, ассимилировавшей модели, характерные для общепольской культурной традиции, они были своеобразно претворены в художественное целое, абсолютно уникальное и нигде более не встречающееся. При этом если в имитации мраморных панелей в нижних частях храма мастера следовали византийской системе декорации, то в орнаментации окон предпочтение было отдано иным традициям, во многом почвенным.

Этому способствовали и исторические обстоятельства, в первую очередь фактор скандинавских влияний. Здесь роль Ладоги была особо значимой. С первых веков русской истории она являлась международным торговым и ремесленным центром на торговом пути «из варяг в арабы» и «из варяг в греки». Население Ладоги, как показывают



695



696

[83] Cilento, 2012. P. 62.

[84] Ладога была местом установления наиболее ранних и глубоких славяно-скандинавских контактов. Предметы скандинавского происхождения присутствуют уже в самых ранних культурных слоях древней Ладоги. Во второй половине XI в. она вошла в состав новгородских владений. Значительное количество скандинавских украшений, оружия, утвари и рунические надписи были обнаружены и в культурных слоях Новгорода. Время бытования этих находок ограничено X–XI вв. В XII в. укоренение и ассимиляция мотивов североевропейского искусства сказывались как в декоре произведений малых форм, рукописей, так и в орнаментальном репертуаре монументальной живописи Новгорода.

исследования, было многосоставным. Эта же особенность отличала и ее материальную культуру, полиэтническую по своему характеру [84].

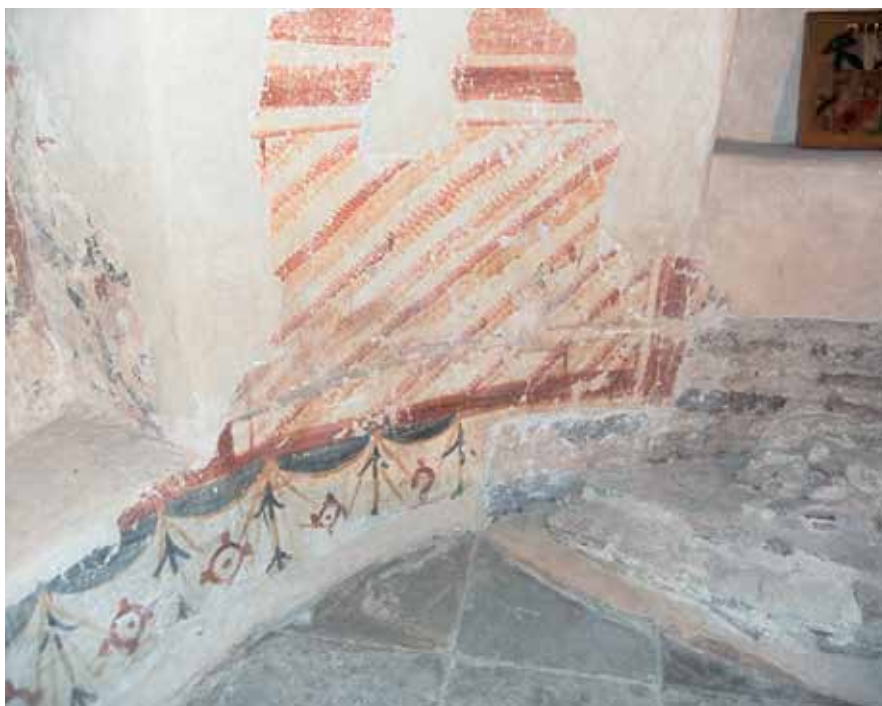
Однако в случае с ладожской росписью вывод о том, что отчетливо выраженные приметы местного своеобразия, вернее, особой художественной ориентации, в ней, безусловно, преобладали, объясняет далеко не все. Орнамент Георгиевского храма представляет собой своеобразную попытку выйти за пределы устойчивых, традиционных моделей. Он свидетельствует об исчерпанности традиционных способов обращения к привычному ряду форм, о поиске нового пути развития, стремлении к созданию новых мотивов, гораздо более очевидном, чем в известных произведениях византийского круга.



697

Орнаменту Георгиевской церкви присуще стилевое единообразие, общий художественный язык, особенности которого выделяют его среди всех известных к настоящему времени росписей. В целом это абсолютно новые для монументальной живописи орнаментальные формы и композиционные решения, лишь с незначительными вкраплениями традиционных мотивов, отношение к которым в данном случае было весьма вольным. Своеобразие основной массы орнаментальных мотивов, изощренные плетения их элементов, решительно отличающиеся от привычных форм византийского орнамента, тем не менее воспринимаются в декорации храма достаточно органично.

Важно отметить, что столь очевидное доминирование локальных черт в орнаментальном репертуаре Георгиевской церкви в Старой Ладоге не имело продолжения в дошедших до нас памятниках, хотя, скорее всего, не было и единичным явлением. Сопоставление его с орнаментом храма в Арка-



698

жах, никак не проясняя их хронологическое соотношение, свидетельствует, скорее, о параллельности этих явлений, о многообразии интересов и вкусов, существовавших в художественной жизни новгородских земель.

Для декорации Спасо-Преображенской церкви в Нередице (1199) характерны гораздо более традиционные орнаментальные формы, и в целом ее орнаментальный мир был иным. Стенопись храма, разрушенная во время Великой Отечественной войны, сохранилась фрагментарно. Но во многом она реконструируется благодаря зарисовкам и акварелям XIX в., фотографиям начала XX в. [85] и работам по воссозданию и возвращению на стены храма композиций, собранных из сохранившихся кусочков фресок.

Декорация нижней зоны росписи представляет собой своеобразное развитие системы ладожских «мраморировок», отражая вместе с тем и приемы, использованные во фресках Аркажей. Высота мраморных панелей в Нередице — масштабно, как правило, гораздо более крупных, чем в Георгиевской церкви, в соответствии с большими ее размерами, — преимущественно была соотнесена с архитектурой отдельных компартиментов храма. Панели на северной и южной стенах, отстоящие на 35–40 см от уровня первоначального пола, достигали по высоте около 2 м, доходя до верхней границы порталов. Наиболее высокими, более 2,5 м, они были на западных и восточных гранях подпружных столбов, обращенных в подкупольную часть храма, где заканчивались на высоте пяти малых арок [ил. 697, 699]. На западной стене, под хорами, из-за пространной композиции Страшного суда высота панелей составляла около 1,5 м, а над хорами они были почти такого же размера, что и в наосе.

Самой невысокой и в то же время самой необычной была декорация цокольной зоны, сохранившейся в алтарной апсиде Нередицы. В нижней ее части были воспроизведены узкие белые подвесные пелены с несложным узором из стреловидных форм и полых кружков с крестообразно расположенными по их внешнему абрису «лучами». Восходящие к зодиакальным знакам, нередким в изображениях пелен и вообще средневековых тканей, эти мотивы чаще всего встречаются в живописи смоленских храмов, как и сам прием изображения укороченной пелены в алтаре. Синий фон в прогибах пелены, прописанные охрой складки и кайма по верхнему краю (нижний не сохранился), а также чередующиеся красные и синие орнаментальные элементы делали эту часть росписи, выполненную слегка небрежно, достаточно активной [ил. 698]. Над пеленами, по сторонам крупных боковых

ниш и под центральной нишей (живопись которой почти полностью утрачена), помещены панели, имитирующие мраморную облицовку, существенно отличающиеся по композиционной схеме, рисунку полос и цветовой гамме от панелей мраморировки в других частях храма. Над ними по сторонам центральной ниши на ярком терракотовом фоне располагаются крупные медальоны с широкой охристой обводкой. В них помещены полуфигурные образы Иоанна Предтечи и св. Марфы. Вместе с не сохранившимся в центральной нише изображением Христа-Иерея они образовывали своеобразный Деисус [ил. 697].

В росписи алтарной апсиды интересен прием совмещения нескольких известных к тому времени вариантов цокольной декорации алтаря в одной системе. В этой связи примечательно соотношение способов декорации цокольной зоны алтаря в трех дошедших до нас памятниках, созданных в новгородских землях во второй половине XII в. — в Аркажах, Георгиевской церкви в Старой Ладоге и в Нередице. Во всех случаях в нижней части росписи были помещены медальоны с изображениями святы-



699

[85] Щербатова-Шевякова, 2004.



700

телей, что само по себе необычно. В отношении Георгиевской церкви В.Н. Лазарев считал это чисто декоративным приемом [86]. Настоячивое использование его в других памятниках, скорее, свидетельствует о существовании своего рода традиции или, по крайней мере, об определенной преемственности в использовании подобной схемы. В ладожской церкви, напомним, это был фриз из медальонов, оплетенных ленточным орнаментом, представленный над панелями, имитирующими мраморную облицовку. В Аркажах медальоны были включены в изображения мраморных панелей, возможно, уже после их исполнения. В Нередице пара медальонов со святыми, входящая в композицию Деисуса, была помещена над панелями с изображением прожилок мрамора. Сходство принципов использования такого приема во всех трех ансамблях очевидно, но последовательность их появления окончательно не ясна. Нередица так или иначе замыкала этот ряд, хотя все три памятника, созданные на протяжении сравнительно небольшого отрезка времени (около двух десятилетий, а может быть, и гораздо менее), скорее всего, имели и прообразы, и последующие варианты в стенописях не дошедших до нас храмов. Во всяком случае, приемы декорации цокольной зоны алтарной апсиды Нередицы позволяют утвердиться в предположении, что и в Аркажах под окнами алтаря могла располагаться близкая по характеру композиция Деисуса (даже более традиционная), а ниже панелей с воспроизведением



701



702

700 Декоративная панель. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная копия Т.С. Щербатовой-Шевяковой
 701 Декоративная панель. Роспись церкви Спаса на Нередице
 702 Мраморная панель в соборе Св. Софии в Константинополе. VI в.
 703, 704 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Спаса на Нередице. Детали

мраморной облицовки и, соответственно, над скамьей синтрона проходил невысокий регистр с воспроизведением пелены [87].

Множественность вариантов заполнения панелей, имитирующих мраморную облицовку, в Нередице превосходила все известные в настоящее время изображения мраморировок не только в русских стенописях, но и вообще в декорациях храмов византийского мира, выдерживая сопоставление только с разнообразием и уровнем размещения реальных мраморных панелей. При этом композиция ни одной из них во фресках Спасо-Преображенского храма не повторялась [88]. В большинстве случаев она представляла собой чередование широких полос, прямых или волнистых, и двух тонких, обычно монохромных или сближенных по тонам линий на белых (цвет левкаса) фонах. Края полос в некоторых случаях имели короткую частую «нарезку». Расположение полос в панелях, как правило, было диагональным, в некоторых случаях они с двух или четырех сторон сходились к центру. Полосы могли быть дугообразно или волнообразно изогнутыми. На обращенных в подкупольное пространство гранях столбов, т.е. там, где «мраморировки» отличаются наибольшей высотой, они располагаются в два яруса, каждый из которых имеет собственную композиционную схему, и выделены широкими полосами разгранки.

Наиболее необычны панели, сохранившиеся на западной плоскости юго-восточного столба и на южной стене храма. На столбе, где панели также располагаются в два яруса, в центре верхней из них помещена личина, к которой с четырех сторон сходятся прожилки «мраморировки» [ил. 697].

Панели, частично сохранившиеся на южной стене [ил. 700, 701], в отличие от большинства других, полихромны и в наиболее сложном варианте (в западной части южной стены) представляют собой сочетание красных, желтых, белых и зеленых полос, переплетение которых в центре образует орнаментальную четырехчастную форму с двумя заостренными и двумя округлыми концами. Этот узор более всего напоминает реальные разводы камня [ил. 702]. Его эстетическая выразительность может быть сопоставлена с восторженным описанием Павла Силенциария мраморных панелей в Софии Константинопольской, о котором шла речь ранее.

Орнаментальные композиции в росписи Нередицы были не менее разнообразны и, насколько можно судить по сохранившимся материалам, определенным образом дифференцированы в зависимости от расположения, однако не столь строго, как в ладожском живописном ансамбле. Выделяется среди них орнамент на стенках ниш аркосолиев. В основном это простой контурный моно-



703



704

[86] Лазарев, 1960/4. С. 26.
 [87] Размеры этого регистра, как упоминалось, угадываются по характеру рисунка верхних панелей.
 [88] Щербатова-Шевякова, 2004. С. 241, 242.



705

705 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная копия Т.С. Щербатовой-Шевяковой. Деталь
706, 707 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Спаса на Нередице. Детали
708 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная копия Т.С. Щербатовой-Шевяковой. Деталь
709 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Деталь

хромный узор из синих или зеленых стеблей на белом фоне с пальметтами в овалах или ромбах. В нише с изображением Петра Александрийского отдельные элементы орнаментальной композиции выполнены красным цветом [ил. 703]. Довольно сочно прописан узор в аркосолии с изображением Ильи Пророка [89]. В двух других случаях, в жертвеннике и на северной стене западного трансепта, узор прорисован крайне небрежно, возможно, в спешке, на этапе завершения росписи. В нише с ктиторским портретом на южной стене западного трансепта зеленые изгибы лозы заканчиваются красным и синими цветами — несколько наивным

мотивом претворения райской растительности, более развитым, чем в других нишах [ил. 704].

Особый характер и цветовая гамма отличали орнамент на откосах окон барабана, судя по зарисовкам XIX в. [90] Как правило, он был монохромным, красно-коричневым или желтым, иногда — красно-желтым на белом фоне левкаса. На откосах северо-восточного, юго-восточного, восточного, западного и северо-западного окон, т.е. в большинстве случаев, это были вписанные в зигзагообразный каркас пальметты в разных типологических и колористических вариантах, как контурные, так и напо-



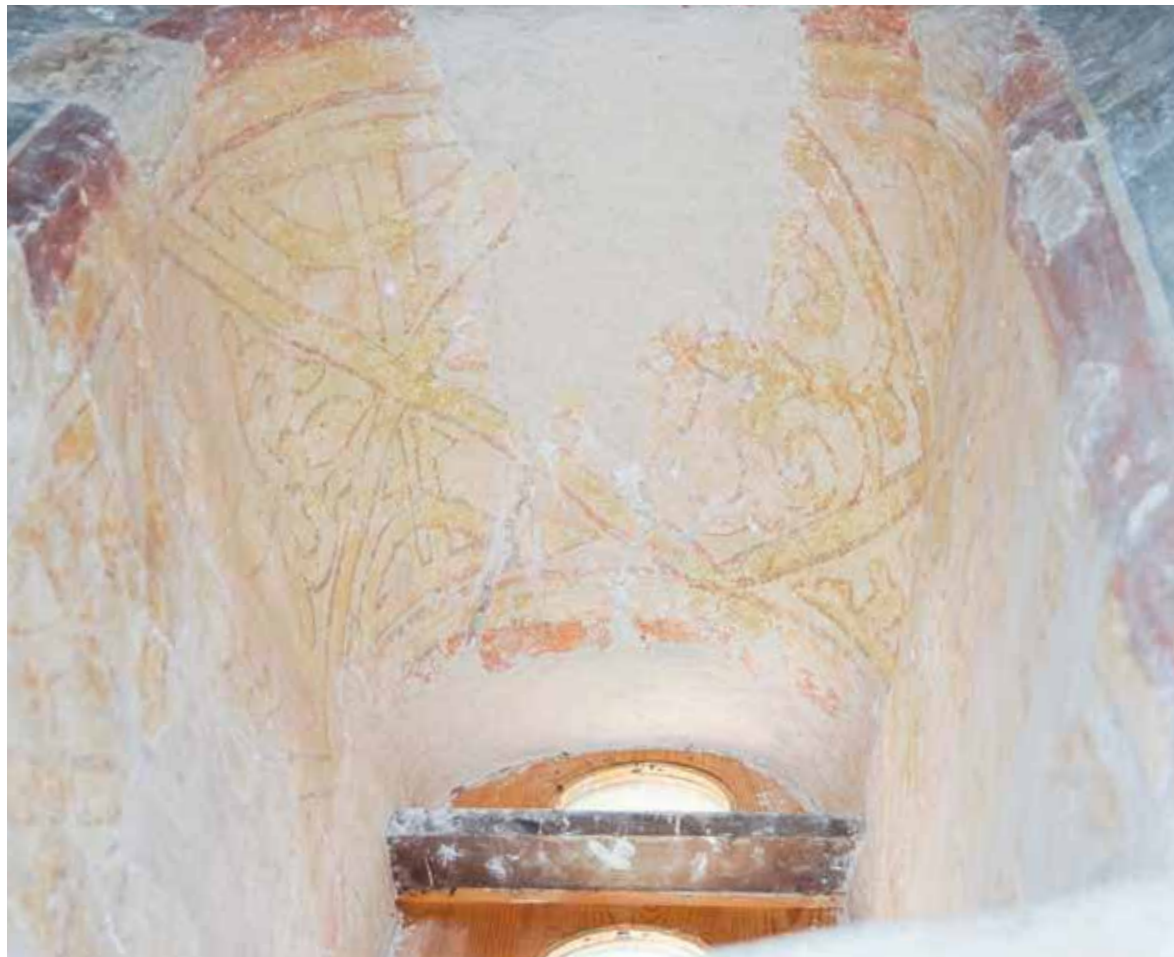
706



707



708



709

минающие традиционные мотивы лепестково-лиственного орнамента. Все они были выполнены довольно небрежно, даже отдаленно не приближаясь к тому многообразию и индивидуальности, которые отличали орнаменты этой же зоны в Георгиевском соборе Старой Ладogi.

На откосах южного и юго-западного окон была изображена хорошо прописанная, волнообразно изогнутая лоза с пальметтовыми отростками. Самая сложная композиция находилась на откосе северного окна барабана. Возможно, она была выполнена особым мастером, который писал орнаменты в нижних зонах храма. Композиционная схема и исполнение только этого орнамента выдерживают сопоставление с орнаментальными композициями наоса Нередицы. Это сложные перехлесты стеблей лозы с ответвлениями, образующими сердцевидные медальоны с раздвоенными пальметтами внутри [ил. 705], а одна из деталей — полое стреловидное завершение пальметт — близка к аналогичному элементу в орнаменте Аркажей.

Об орнаменте Аркажей напоминает и декорация верхнего окна южной стены

диаконника Нередицы. Она представляет собой систему разноцветных полых треугольных форм, вписанных в общий зигзагообразный каркас композиции [ил. 706]. Это упрощенная версия орнамента в боковых окнах центральной апсиды и диаконника Аркажей. Композиция, сохранившаяся на откосах нижнего окна южной стены диаконника, с наиболее традиционным для орнаментального репертуара Нередицы мотивом — синей лозой на белом фоне левкаса, — также позволяет вспомнить Аркажи, где аналогичный мотив располагался на западной перемычке жертвенника [ил. 707]. Только в Нередице он укрупнен и предельно геометриззован — внутренняя часть мотивов имеет спиралевидное завершение.

Необычен орнамент, сохранившийся в восточном окне диаконника [ил. 708, 709], повторявшийся, по свидетельству Т.С. Щербатовой-Шевяковой, и в других окнах храма [91]. Образующие его тонкие линии цвета золотистой охры с бледно-коричневыми контурами едва просматриваются на желтоватом же фоне. Он представляет собой сложное сочетание традиционных, но только сдвоенных по вертикали пальметт с общим средним эле-

[89] Там же. С. 240.

Ил. XVIII.

[90] Пивоварова, 2002/2. С. 248, 249.

[91] Щербатова-Шевякова, 2004. С. 235.



710



711

ментом в сетке из ромбов, треугольные поля по сторонам которой заполнены модифицированными деталями куфического письма. Обычный для такого рода «букв» мотив сдвоенных мачт с заостренными навершиями в данном случае пересечен дугообразной линией, сливающейся со строго перпендикулярным основанием.

Куфический декор, нередкий для живописи второй половины XII в. и в достаточно близких вариациях встречающийся как в памятниках южно-русских (Кирилловская церковь в Киеве), так и северо-восточных регионов (Успенский собор во Владимире), в новгородских землях использовался ранее

только в стенописи собора Антониева монастыря (1125), причем в совершенно иной трактовке [92]. В Нередице перед нами уже следующий, продвинутый этап освоения и интерпретации куфического орнаментального декора и его сочетания с другими мотивами. Для куфи на определенной стадии были типичны дугообразные элементы, как бы объединяющие группы знаков, но размещенные под ними [93]. В орнаменте Нередицы эти дуги с парными короткими отростками перевернуты, что радикально трансформирует прием, разрывает генетические связи, делает сам мотив едва узнаваемым, лишая былой самоценности. Учитывая подчиненность



712



713

позиции этого мотива в композиции, можно понять общую направленность процесса эволюции орнаментальных форм. Радикальность изменений является очередным свидетельством потребности в них, признаком завершенности предшествующего этапа развития орнамента этого типа. Аналогичные, хотя и в иных формах происходящие процессы трансформации наблюдаются и в искусстве византийского круга, но фиксируются они чуть позже, например, в живописи Богородичной церкви в Студенице (1208/1209) [94] и затем в Арилье (1296) [95].

Необычной была декорация восточного окна жертвенника Нередицы. Судя по фотографии, там была изображена лоза, как и в диаконнике, однако в данном случае ее вполне натуралистически воспроизведенный стебель, закругляясь, заканчивался растительными формами, которые кажутся скорее фантастическими кринами, нежели пальметтами [96] [ил. 710]. (Сходный вариант некогда существовал и в окне на северной стене жертвенника.) Здесь отход от плоскостного орнамента, игра с объемами и вариантами интерпретации очевидны. И опять-таки близкие формы встречаются

позже в живописи византийского круга, в частности, в росписи церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1310) [97].

В некоторых случаях орнамент Нередицы позволяет вспомнить о предшествующих памятниках новгородских земель, хотя ни точных повторов, ни прямого цитирования отдельных элементов здесь не наблюдается. Так, на восточной грани юго-западного пилона и в арке прохода из южного рукава креста в западный неф медальоны с полуфигурами святых мучеников были заключены в трехлопастные арочные обрамления, заканчивающиеся по сторонам мотивами плоского ременного плетения [98] [ил. 712].

Особый характер имела декорация на откосах окон алтарной апсиды и наоса храма. Во всех случаях эти композиции были образованы белыми плоскими стеблями с отчетливой черной обводкой. Желтый фон, в некоторых случаях почти не просматривающийся, является составной частью полихромных заливок внутренних полей орнаментальных мотивов, наряду с серо-зеленым и коричневым или серо-зеленым и черным. В своде и на северном откосе алтарного окна изгибы стеблей образуют

- [92] Орлова, 2012. С. 346 и след.
- [93] Grabar, 1992. Fig. 47, 48.
- [94] Яниц, 1961. Таб. XL.
- [95] Яниц, 1977. Ил. 4а.
- [96] Щербатова-Шевякова, 2004. С. 226.
- [97] Яниц, 1961. Таб. LXIV, 417.
- [98] Щербатова-Шевякова, 2004. С. 140.



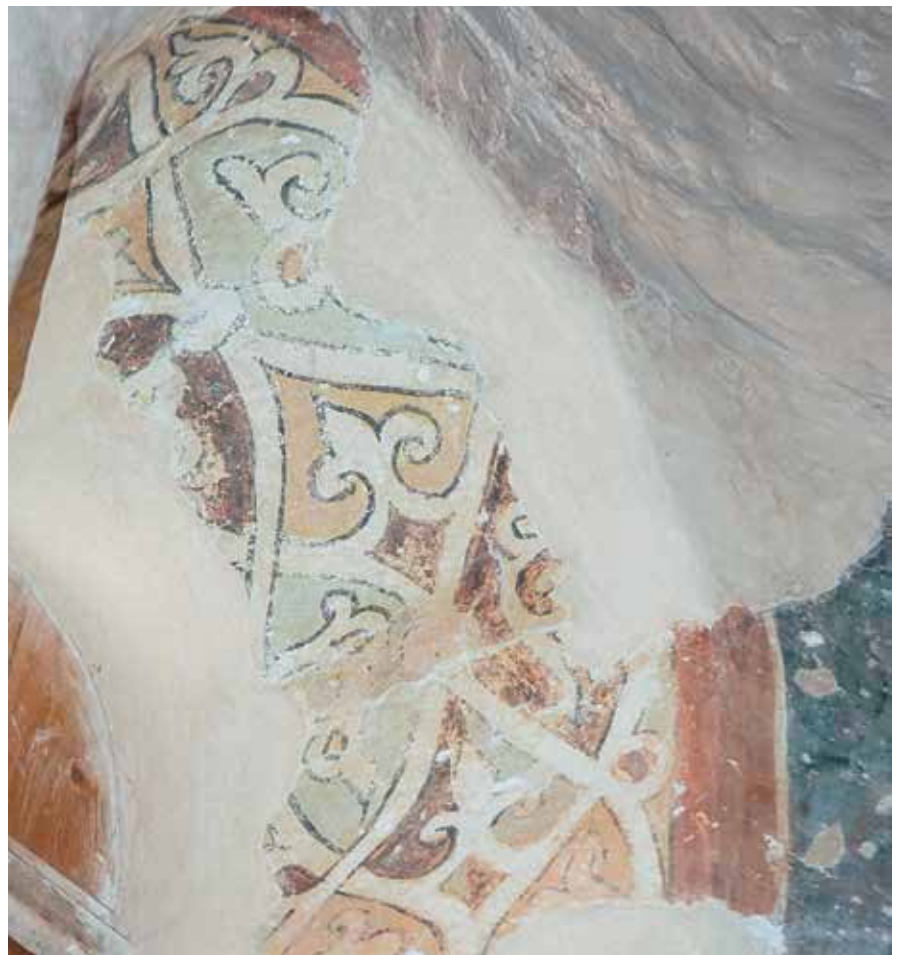
714

714, 715 Орнаментальные композиции. Роспись церкви Спаса на Нередице. Детали
716 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная копия Т.С. Щербатовой-Шевяковой. Деталь
717 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная зарисовка XIX в. Деталь

вписанные друг в друга заостренные овалы, разделенные на четыре внутренних сегмента с вариантами пальметт [ил. 714, 715].

Этот крупный мощный орнамент масштабно, колористически и энергетически сопоставим с фигурами святителей соседствующих с ним [ил. 713]. Типологически близкий орнамент некогда существовал на откосах западного и, видимо, восточного окон нижнего ряда южной стены [99]. Несколько иной орнамент находился в верхнем окне южной стены. Он состоял из парных сердцевидных мотивов с пальметтами внутри (типологически близкий вариант имеется в центральном окне алтаря в Аркажах). На своде этого окна был помещен аналогичный мотив, но включающий элемент иного рода — неожиданный в данном контексте крупный крин, восходящий к типу цветочно-лиственного орнамента, коричневый с широким белым контуром, таким же, как и стеблевидные формы, аппликационный по характеру [100] [ил. 711]. Подобного рода необычная комбинация мотивов, встречающаяся в Нередице [ил. 707], — еще один признак переломности эпохи, своего рода конечной точки долгого пути развития орнаментальных форм.

На откосах западного окна северной стены был помещен близкий по характеру вариант орнамента из тонких белых



715



716

стеблеобразных мотивов на полихромном фоне (желтом, зеленом, красно-коричневом) [ил. 716]. Там вертикальная цепочка из заостренных овалов была соединена перехватывающими кольцами. Образующие их стебли как бы прорастали внутрь, формируя грушевидные элементы, которые развивались в стороны за счет продернутых сквозь них петлеобразных мотивов и заканчивались вверху трехчастной пальметткой. Стебли с изогнутыми пальметтами на концах прорастали и вовне, закругляясь в свободном пространстве между овалами [101]. Типологически, за исключением некоторых деталей, этот орнамент близок композициям в западном окне южной стены и в восточном окне барабана Георгиевской церкви в Старой Ладоге [ил. 689].

Особые варианты орнамента (известные нам лишь в фотографиях и зарисовках) были помещены на восточной щеке алтарной конхи [102] [ил. 718] и на щеках восточной [103], северной [104] [ил. 719], южной и западной подпружных арок. Во всех случаях это были горизонтально ориентированные цепочки из полых медальонов. Их заполнение не было однотипным. Оно состояло из раздвоенных пальметт, разделенных в центре полкой овальной или ромбовидной формой, или цветочных мотивов, напоминающих крины.

На щеке восточной арки эти переплетенные между собой медальоны с двух сторон подступали к центру — медальону с изображением Христа-Эммануила. Заполнение медальонов в этом случае состояло из раздвоенных пальметт с кольцевидным перехватом у основания, края которых, удлиненные и вытянутые вверх, переходили в трехчастную пальметтку, обращенную вниз. Ощущение целостности форм, становящихся, по сути, почти цветочными, возникает благодаря полихромным заливкам фона внутри них, контрастно сочетающимся с фоном медальонов — черным на зелено-ватом-сером фоне, охристым на черном. Здесь символический смысл растительных мотивов достигает особой отчетливости: Христос-Эммануил как Отрасль, Лоза и Царь вертограда — места упокоения и блаженства праведников.

В центральных медальонах на щеках остальных подпружных арок находились изображения процветших крестов. На щеке северной подпружной арки медальоны, не соприкасавшиеся друг с другом, во многих случаях были разделены тройными узловыми ленточными мотивами с заостренными концами, сходными с аналогичными элементами в орнаменте Георгиевской церкви в Старой Ладоге, например, на откосах южного окна в барабане. Орнамент такого типа более всего напоминает мотивы заставки Пантелеймонова Евангелия (РНБ, Соф. 1) [ил. 720], созданного в то же время, что и роспись Нередицы. В данном случае мы не можем безоговорочно судить об очередности их появления, допуская приоритет орнамента в монументальной живописи. Близость этих произведений дает отчетливое представление об общности процессов развития орнамента, об их взаимозависимости и взаимовлиянии.

В целом типологическое и стилевое многообразие орнаментальных мотивов в живописи церкви Спаса на Нередице — свидетельство определенной стадии развития орнаментальных форм, опережающего в известной степени стиль сюжетной живописи. Особенности интерпретации орнаментальных мотивов в росписи Нередицы: истончение стеблей, их сухость, жесткость; тенденция к заполнению ими почти всего поля композиции; измельчение, дробление элементов внутри основных форм; контрастность полихромии с активным использованием черного цвета — свидетельствуют об исчерпанности возможностей стилистического варьирования мотивов орнамента, известных еще с первой половины XI в. Они в некотором смысле завершают свою эволюцию в живописи византийского круга, что демонстрирует, например, орнамент в росписи капеллы Богоматери кафоликона монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (1176–1185/1190 гг.) [ил. 721].

Показательно, что и композиция на откосе северного окна барабана Спасо-Преображенской церкви в Нередице, с ее несколько сбитым рисунком, плотной структурой, приемом изображения охристых



717

[99] Там же. С. 243.

Ил. XXXVIII.

[100] Пивовафова, 2002/2. С. 247.

[101] Щербатова-Шевякова,

2004. С. 243. Ил. XXXIX.

[102] Пивовафова, 2002/2.

Ил. 192, 222 верх.

[103] Там же. Ил. 222 низ.

[104] Там же. Ил. 229.



718



719

718 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Фото Л.А. Мацулевича. Деталь

719 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Спаса на Нередице. Акварельная зарисовка XIX в. Деталь

720 Заставка Пантелеймонова Евангелия. 1180-е гг. (?). РНБ, Соф. 1

721 Орнаментальная композиция. Роспись капеллы Богоматери кафедрального монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, Греция. 1176–1185/1190 гг. Деталь



720

стеблей на белом фоне, обнаруживает близкое сходство с орнаментом верхнего окна южной стены той же капеллы Богоматери. А ромбовидная прозрачная сетка, заполненная пальметтами, на откосах юго-восточного окна нижнего ряда южной же стены капеллы типологически близка к орнаменту нижнего окна в западном углу южной стены в Нередице [105].

В данном случае и в византийском, и в русском искусстве перед нами отражение той стадии развития, когда поиски новых выразительных средств, более сложной структуры, иной стилистической интерпретации привычных орнаментальных моделей, традиционных композиционных схем, достигнув грани возможной трансформации, изживают себя. Это приводит к созданию новых моделей или обращению к мотивам давно ушедших эпох и их адаптации.

Дошли до возможного предела развития и приемы декорации цокольной зоны с необычно высоким уровнем расположения панелей в росписях храмов новгородских земель, начиная с Аркажей и Георгиевской церкви в Старой Ладоге — с их попытками достоверного воспроизведения облицовки мраморными плитами — и заканчивая Нередицей, где этот прием при огромной высоте нижней зоны приобрел почти орнаментальный характер, став не имитацией, а лишь обозначением прожилок мрамора [106].

[105] Пивовафова, 2002/2. С. 247. Ил. 223.

[106] Его отголосок появится потом в конце XIII в. в росписи церкви Николы на Липне в Новгороде, а затем последует спад уровня и возврат к традиционной интерпретации цокольного декора в живописной декорации храмов до привычной высоты 70–100 см.



721

Обильный орнамент, сохранившийся в Кирилловской церкви в Киеве (1170-е), и приемы декорации ее цокольной зоны никогда не становились предметом специального исследования, хотя об их многообразии упоминал еще А.В. Прахов: «...не упустите возможность обратить ваше внимание на эту массу прекрасных узоров; собранные вместе, они сразу дают вам полную картину орнаментики, употребляемой в России в XI и XII века» [107]. Позднее исследователи насчитывали в росписи Кирилловской церкви около 80 разновидностей орнаментальных мотивов [108]. Наибольшее для ансамблей второй половины XII в. разнообразие и сохранность [109] использованных в ней орнаментальных композиций отчасти сопоставимы только с живописью Георгиевской церкви в Старой Ладогге.

Анализ системы росписи Кирилловской церкви позволяет подчеркнуть особенности, характерные для живописи второй половины XII в. Прежде всего это касается приемов декорации нижней зоны: в ней сочетались имитация мраморной облицовки и подвесных пелен.

В алтаре, судя по небольшому фрагменту в нижней части росписи диаконника, было помещено изображение белой подвесной пелены [ил. 722]. Составить более полное представление о ее характере позволяет значительный отрезок верхней половины пелены (не тронутой реставраторами и «поновителями») [ил. 723], сохранившийся в небольшом помещении, вход в которое расположен в южной стене диаконника. Изначально пелена помещалась вдоль находившейся в нем и утраченной ныне лестницы, ведущей в верхнюю зону, где в нише было устроено, по всей вероятности, «княжеское место». Светлая пелена с прописанными красной краской

веерными складками по верхнему краю украшена тремя полосами каймы: серовой (рефть-подкладка), изначально, видимо, синего цвета, красной и зеленой. Такие же каймы, скорее всего, украшали и ее нижнюю часть. Плоскости над провисающими дугами пелены также не сохранили верхний слой синего цвета, удержав лишь рефтяную сероватую прокладку под ним [110].

Упрощеннее была изображена пелена в цокольной зоне придела, устроенного в южной части хора. Там на южной стене уцелел фрагмент пелены с коричневыми линиями складок. Типологически с ней схоже изображение ткани на спинке кресел за образами св. Кирилла и «царя» из житийного цикла Кирилла Александрийского в диаконнике храма [111].

Над пеленой на хорах различим остаток панели с имитацией мраморных прожилок. Точно такой же прием декорации, скорее всего, был использован в цокольной зоне наоса (его поздняя живопись в основном повторяет первоначальную). Самая нижняя часть столбов была оставлена без декорации, выше находилось изображение короткой подвесной пелены, без каймы, со складками, прописанными коричневым тоном, и над ней — имитация мраморной панели. Общая высота цокольного яруса в наосе — около 170 см. Увеличение размеров цокольного регистра, как уже было сказано, является отличительным признаком искусства второй половины XII в.

Такая сложная система сочетания нескольких декоративных приемов, видимо, не была редкостью в живописи этого периода. Имеющая в Кирилловской церкви несколько формальный характер, она позволяет вспомнить о росписи нижней части алтаря в Аркажах, подтверждая предположение о существовании некогда изображения пелены под ярусом с имитацией мраморных панелей в этом новгородском храме.



722



723

722, 723 Изображение пелены. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. 1170-е гг. Детали
724 Орнаментальный фриз. Роспись Кирилловской церкви в Киеве. Фрагмент



724

Архитектурные особенности Кирилловской церкви, сложная профилировка столбов, наличие пилястр во многом обусловили обилие орнамента в ее стенописи. Типологическое его разнообразие связано с определенной стадией развития орнаментального репертуара древнерусской живописи в целом, но общая визуальная концепция, колористическая гамма определялись особенностями местной художественной среды. Полихромный колорит, изначально достаточно яркий, светлый, построенный в основном на сочетаниях чистых голубых, холодных зеленых и красных тонов, существенно разнообразил строгую систему росписи храма и привносил в нее своего рода «фольклорный» оттенок. Этот особый вид узорожья кажется отдельным явлением в общей системе декорации, особым миром форм и красок, праздничность, нарядность которого немного диссонировала с остальной живописью храма.

В Кирилловской церкви сосуществуют орнаменты разных видов, представленные во множестве вариантов. Орнаментальный репертуар ее росписи включает традиционные типы «классических» полихромных, как геометрических, так и растительных (цветочно-лиственных, эмальерных) орнаментальных композиций, явно ориентированных на образцы XI в. (известные прежде всего по декорации Софии Киевской). Наряду с ними использован растительный орнамент с несколько смазанной композицией, восходящий к памятникам конца XI — начала XII в., таким как фрески Михайловского Златоверхого монастыря и Михайловской церкви Остерского городка [112], а также орнамент, типологию которого

можно назвать переходной. В орнаментальный репертуар Кирилловской церкви входит и орнамент относительно новых для древнерусской живописи типов, прежде всего кувшинообразный, а также своеобразный полугеометрический «плетеный». Кроме них, используется смешанный тип орнамента из крупных крестов в медальонах и простейшие узоры, состоящие из кружков и крестиков (сохранились в северном нефе на гранях лопаток столбов). Особую категорию орнаментального репертуара составляют своеобразные варианты растительного монохромного орнамента на белом фоне.

Использование того или иного вида и типа орнамента в Кирилловской церкви во многом определялось его местоположением, и это еще одна существенная особенность ее росписи.

Геометрический орнамент в Кирилловской церкви представлен несколькими типами. Это хорошо известные по ансамблям живописи XI в. модели и относительно новые орнаментальные мотивы, характерные для второй половины XII в.. Из традиционных это «порубрик», фрагменты которого сохранились в барабане, во фризе над изображениями пророков. Его грани раскрашены поперечно нанесенными красными, синими и белыми полосами, как в мозаиках Софии Киевской [ил. 724]. Местоположение, типология и колористическая гамма этого орнамента в Кирилловской церкви указывают, что он не только восходит к мозаичному декору, но и является его имитацией. Судя по обильному использованию этого орнамента в украшающей ныне храм росписи XIX в., возможно, он изначально располагался не только в барабане.

[107] Прахов, 1883/1. С. 11.

[108] Марголіна, Ульяновський, 2005. С. 141.

[109] В 1880–1884 гг. была обнаружена примерно 1/5 часть изначальной живописи благодаря раскрытию ее (под руководством А. В. Прахова) из-под штукатурки XVIII в.

[110] То есть декор пелены здесь и в алтаре был отчетливо ярким, как и в росписи Нередицы.

[111] Марголіна, Ульяновський, 2005. С. 126. Ил. 88.

[112] Орлова, 2007. Ил. 550.



Еще один традиционный тип геометрического орнамента в Кирилловской церкви — ступенчатый, «городчатый» орнамент, также полихромный, обычно горизонтально ориентированный, как в декорации Софии Киевской. Но на грани юго-восточного столба в зоне алтарной преграды он развернут по вертикали, как и во фресках собора Антониева монастыря в Новгороде и в росписи Георгиевского храма в Старой Ладоге. Однако в композиции на узком профиле (заплечике) столба Кирилловской церкви основными являются не две вертикальные полосы треугольных ступенчатых элементов, обращенных друг к другу, а восьмиконечные крестообразные формы (с небольшими круглыми отверстиями в центре). В основе красочной гаммы этой орнаментальной композиции — оттенки охры и зеленый цвет. Причем активным красно-коричневым тоном были выделены именно крестообразные формы, доминирующие в композиции, представленной на светлом фоне (левкас?) [ил. 725]. Наиболее близка к нему орнаментальная композиция во фресках Михайловского собора Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве [113].

В росписи Кирилловской церкви лаконичные геометрические формы этого орнамента, скорее всего размещенного некогда и на грани северо-восточного столба, т.е. симметрично, визуально были связаны с «поребриком» в барабане, что подчеркивало конструктивную основу храма.

Не совсем обычен для монументальной живописи тип геометрического в основе орнамента — кресты в медальонах [ил. 726], соединенные переплетающимися звеньями в вертикальные цепочки. Композиции с ними помещены на откосах окон нартекса на южной и северной стенах храма. Белые крупные равноконечные кресты на красно-коричневом фоне плотно вписаны в плоскости медальонов, обозначенных широкими белыми контурами. В интервалах вдоль линии обводки размещены половинки крестообразных форм, своего рода ступенчатые мотивы. Между перекрестиями крестов просматриваются небольшие компактные шаровидные элементы, видимо, растительной природы (судя по поздним воспроизведениям), — зеленые и красно-коричневые с темным контуром. Скорее всего, это тот же не совсем понятный исполнителям росписи мотив, который был использован в живописи собора Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке (около 1161 г.). Там в медальоне, помещенном в зените восточной подпружной арки, между перекладинами креста находятся формы, напоминающие, вернее, воспроизводящие листья плюща — мотив, с раннехристианских времен характерный для декорации надгробных

[113] Орлова, 2007. С. 549. Этот тип орнамента, связанный с символикой креста, известен не только в мозаиках (для которых, видимо, он был наиболее характерен) и во фресках, но и в рукописях, где встречается начиная с конца IX в. как в заставках, так и в обрамлениях миниатюр. Его можно видеть, например, в заставках византийской рукописи Слов Григория Назианзина на рубеже IX–X вв. (ГИМ, Син. греч. 64. См.: Русский орнамент, 2008. Таб. 7), в обрамлении миниатюры с евангелистом Марком из Четвероевангелия конца X — начала XI в. из Национальной библиотеки Франции, (Coislin 20, л. 151 об.). См.: Попова, Захарова, Орецкая, 2012, С. 222. Ил. 194), где он абсолютно геометризован, и в более поздних вариантах. Там он приобретает скорее декоративный характер, имеет яркую расцветку, как, например, в обрамлении миниатюры с евангелистом Матфеем в Четвероевангелии 1070–1080-х гг. из Национальной библиотеки Греции (Cod. 57, л. 15 об.) и в обрамлении миниатюры с изображением Богородицы с Младенцем Христом из Кодекса Гертруды 1078–1086 гг., хранящегося в Национальном археологическом музее в Чивидале (Cod. XXXVI, л. 41. См.: Орлова, 2007. С. 461).



726

плит и саркофагов. В Кирилловской церкви это крупномасштабный мощный орнамент, видимо, восходящий к образцам монументальной пластики. Можно предположить, что такого рода типология либо продиктована, либо каким-то иным образом связана с его местоположением в нартексе — преддверии храма, предназначенном для людей, кающихся в прегрешениях или еще не приобщившихся к вере.

Тема креста — изображения процветших крестов, хризм — судя по живописи XIX в., повторявшей первоначальную, вообще играла очень большую роль в системе росписи Кирилловской церкви, как и ранее в ансамбле Софии Киевской.

К геометрическому типу, точнее, к орнаменту «пограничного», переходного характера, можно отнести узор, размещенный на грани северо-западного подкупольного столба, на весьма заметном, значимом месте. В данном случае это новый, во всяком случае, нигде ранее не встречающийся вариант орнамента. Он построен на сочетании наложенных друг на друга эллипсов, образующих при пересечении ромбы, которые как бы скрепляют места стыковок. Композиционная схема отличается чрезвычайной плотностью, практически слитностью элементов орнамента, и отсюда — нечеткостью, как бы смазанностью геометрических форм, почти

полным отсутствием фона. Узор воспринимается не столько как набор мотивов, определенным образом соединенных друг с другом, сколько как игра цветовых полей. Здесь цвет, как и в большинстве других моделей орнамента Кирилловской церкви, играет не меньшую роль, чем рисунок, намеченный белыми линиями [ил. 727].

Многоцветные фоны использовались в орнаментальных композициях XI–XII вв., прежде всего во фресковой части Софии Киевской. Однако там основными были сами орнаментальные формы, достаточно массивные, с точными, четкими контурами; композиции отличала строгая построенность и, соответственно, ясная читаемость. Цветовая гамма фоновых заполнений была приглушенной, весьма далекой от мажорного звучания орнамента в росписи Кирилловской церкви. В ней природа орнамента меняется. Элементы его «плывут», прочитываются не столько благодаря белым тонким линиям рисунка, сколько с помощью цветных заполнений их внутренних частей. В них чередуются без особой системы красные, зеленые, голубые тона, то есть иным становится сам принцип художественного мышления. Рисунок, по сути, теряет свое значение, приоритетным становится цвет [114].

Вариант полихромного орнамента переходного типа существует также на грани юго-восточного предалтарного столба [ил. 728]. Это сложная композиция, но и в данном случае со «смазанной» структурой. Здесь обыгрывается сочетание парных завитков (нечетко прописанных и, соответственно, плохо различимых), отходящих от ромбовидной, полый в центре формы, со своеобразной плетенкой, вернее, линиями, пересекающими поле композиции, но не образующими определенный рисунок. Собственно, узор этого орнамента образуется опять-таки не рисунком, но цветом — красным, зеленым и голубоватым. Создаваемые завитками овальные формы, которые иногда преобразуются в составные части сердцевидных, прочитываются благодаря цвету и его равномерным чередованиям, что и формирует композицию.

Еще один тип орнамента в Кирилловской церкви — куфический, применяемый там довольно широко и разнообразно. Он известен нам (не считая иного по характеру куфического шрифтового декора в росписи собора Антониева монастыря [115]) по фрагменту, сохранившемуся в стенописи Борисоглебского собора в Кидекше (1250-е), в декорации Успенского собора во Владимире (в росписи 1180-х), а также в росписи Нередицы. В данном случае стадия развития этого орнамента ближе к той, которая представлена орнаментальной композицией в углу юго-восточной пилястры за иконостасом вла-

[114] Еще один необычный, переходный по типу орнамент, характер которого определяется не столько рисунком, сколько цветом, можно видеть на грани столба, также в подкупольной зоне Кирилловской церкви. В его основе, насколько можно различить, находятся обычные для орнаментальных композиций овальные или сердцевидные формы с растительными ответвлениями между ними, контуры которых выполнены тонкими белыми линиями. Внутри них помещены по четыре небольших овала, сходящихся к центру как лепестки. Они имеют разную окраску, что лишает формы целостности.

[115] Орлова, 2012. С. 347–351.



727



728

димирского Успенского собора. Если в Кидекше, как уже упоминалось, это был монохромный узор из стилизованных букв с хорошо прорисованными двоянными мачтами, треугольными навершиями и нижними угловыми треугольными мотивами, находящийся на первой стадии оформления в орнамент [116], то в Кирилловской церкви, как и в росписи Успенского собора во Владимире, это уже вполне сформировавшийся тип орнамента (в Нередице даже претерпевший значительные изменения). Его природа, безусловно, угадывается, хотя и не вполне очевидна. Наиболее проработанный орнамент такого типа можно видеть на грани юго-восточного столба, обращенной в диаконник, и невидим из храма [ил. 730]. В треугольных полях — зеленых, голубоватых (сближенных по тону) и красных, разграниченных тонкими белыми линиями, — в зеркальном отражении чередуются белые мотивы куфического орнаментализированного шрифта. Они еще сохраняют связь с начертаниями букв и состоят из двух сближенных мачт с треугольными односторонними навершиями и с такими же завершениями горизонтальных нижних линий. От вертикальных мачт отходят в стороны стилизованные растительные отростки. Все элементы отчетливо читаются, но и здесь цветовые сочетания играют не меньшую роль, чем графический рисунок. Появление этого орнамента в росписи Кирилловской церкви подтверждает существование некоего общего для русских земель фонда орнаментальных мотивов.

Подобный орнамент сохранился еще в нескольких местах храма. Его полосы, украшающие в нартексе грани пилястры западной стены и юго-западного столба [ил. 732, 733], расположены симметрично, что подчеркивает их пространственную взаимосвязь. Но в данном случае использован особый принцип окраски. Фон внутри треугольных полей полихромный: по-разному окрашены просветы между элементами куфических мотивов. Основные их формы остаются белыми, как и зигзагообразные линии, образующие схему композиции. Таким образом, цвет и здесь «сбивает» восприятие формы. Еще одна деталь, отличающая этот вариант, — перемишка между мачтами, что свидетельствует о наличии не только образцов, но и достаточно развитой практики использования такого рода мотивов. В одном случае поддерживается традиция как семантики, так и устойчивого использования определенных композиционных решений; в другом — прослеживается эволюция традиции в сторону чистой декоративности.

Существование активного интереса к мотивам куфического орнамента подтверж-

дается использованием в ансамбле живописи Кирилловского храма еще одного его варианта. Он помещен на внешней стороне правого откоса северо-западного окна северной стены в уровне хор [ил. 731]. Здесь его элементы более компактны, как бы сжаты, что определялось соседством с орнаментальной композицией другого типа на внутренней стороне откосов того же окна, занимающей гораздо большую площадь.

Усложнение декора оконных проемов, использование в них двух мало сочетающихся друг с другом мотивов, известно нам по памятникам XI — первой половины XII в., в том числе по росписи Антониева монастыря в Новгороде. В данном случае плотность композиционного заполнения, использование орнамента разных типов, но образующих некое целое, воспринимаемое как единая композиция, — явление, отличающее роспись Кирилловской церкви. Принцип окраски куфического орнамента на откосе окна особый. Зеленые и красноватые



729

[116] Там же. С. 406.

730-735 Орнаментальные композиции. Роспись Кирилловской церкви в Киеве.
Детали



730



731



732



733



734



735

его мотивы помещены на белом фоне, зигзагообразные линии — красные. Этот орнамент различим отчетливее, то есть, помимо игры с цветом, учитывалось его местоположение, что также типично для этого ансамбля.

Масштаб орнамента в Кирилловской церкви соотнесен с размерами отведенной ему плоскости и находящимися рядом композициями.

Растительный орнамент, как полихромный, так и монохромный, в росписи Кирилловской церкви использован весьма многообразно. Его типология, как и в случаях с геометрическим декором, определенным образом связана с местоположением. Сложные полихромные орнаментальные композиции размещены в основном в подкупольном квадрате и в алтаре Кирилловской церкви. Более того: насколько можно судить, они практически не повторяются — все множество орнаментов в Кирилловской церкви имеет индивидуальный облик.

И здесь мы также имеем дело не только с воспроизведениями «классических» вариантов орнамента, но и с композициями, свидетельствующими об отчетливом стремлении к их интерпретации, модификации,

к созданию новых композиционных схем. Характерно, что изображения виноградной лозы, обычного для алтарной зоны росписей домонгольских храмов, в Кирилловской церкви нет.

Наиболее традиционный тип орнамента, использованный в Кирилловской церкви, — так называемый лепестково-лиственный, эмальерный. Самый проработанный и близкий к прообразам вариант сохранился на откосах восточного окна жертвенника [ил. 734]. Его пятилепестковые цветочные формы помещены в своего рода медальонах, образованных изгибами коричневатого, довольно широкого стебля. Фон этой орнаментальной композиции — цвета золотистой охры, имитирующий золотой фон мозаик, сам по себе необычен для этого храма, как необычна и графья, использованная при ее исполнении. Лепестковые элементы цветочных форм — терракотовые и зеленые, теплого оттенка. Возможно, в их раскраске изначально присутствовал еще и третий цвет. Такого рода гамма не встречается в орнаментах остальных частей храма, где преобладают яркие, чистые цвета — красный, зеленый и голубой.

Можно предположить, что все окна в алтарной части храма имели аналогичный орнамент. Его варианты в наосе храма носят иной характер. Их отличает не имитация, но интерпретация исходных моделей, их упрощение. На откосах окон северной стены наоса [ил. 735] цветочные формы четырехлепестковые. Медальоны, вернее их контуры, — белые, тонкие, как бы насаженные друг на друга, они очень плотно вписаны в плоскость вертикальной композиции. По сторонам у линий обводки — плохо сохранившиеся, почти неразличимые небольшие элементы растительного характера [117].

На грани юго-западного подкупольного столба сохранился еще один вариант цветочно-лиственного орнамента. Его элементы также представлены в медальонах, но с более широкими белыми контурами. Раздвинутые на некоторые расстояния, они соединены диагональными отрезками стеблей, что придает композиции в целом динамичный характер. В интервалах по сторонам диагональных линий помещены трехлепестковые формы в зеркальном положении относительно друг друга. Фон композиции и медальонов красно-коричневый, что необычно для Кирилловской церкви. Лепестки зеленые и красно-коричневые с тонкими белыми контурами. Характерная деталь, которая ранее встречалась во фресковых орнаментах Софии Киевской: внутри, вернее, на фоне лепестков, прорисовано множество своеобразных тычинок с округлыми утолщениями на концах [118]. Данный мотив, скорее

[117] В несколько модернизированном варианте этот же орнамент использован на южной грани восточной лопатки юго-западного подкупольного столба.

[118] Орлова, 2007. С. 337. Ил. 303.

всего, также является интерпретацией орнаментальных форм того же памятника, где внешняя, загибающаяся часть «цветочных» лепестков имеет резные края [119].

Орнамент на другой грани юго-западного подкупольного столба [ил. 729], в свою очередь, может быть отнесен к преобразованному цветочно-лиственному типу. В нем отчетливо доминируют геометрические формы — зигзаг из широких белых в красной обводке полос (обычно гораздо менее заметных, тонких), между которыми в полях треугольной формы помещены удлиненные лепестково-лиственные мотивы в зеркальном положении относительно друг друга.

Традиционный по схеме вариант полихромного растительного орнамента находится в жертвеннике храма на грани северо-восточной пилястры северной стены [ил. 738]. Композиция построена по вертикальной и горизонтальной осям симметрии. В вертикальном ряду — парные пальметты, обозначенные белыми линиями, заканчивающиеся в верхней части обращенной вниз небольшой пальметкой. Они представлены друг над другом в сердцевидных обрамлениях, образуя двоянный мотив с интервалом в форме ромба в центре. Вторая составляющая композиции — горизонтально ориентированные трехчастные пальметты, изображенные также в зеркальной позиции относительно друг друга и, в свою очередь, соединенные ромбической формой. Пальметтовидные мотивы во всех случаях белые на полихромных фонах — красном, зеленом и голубом. Таким образом, и здесь наблюдается усиление полихромии, цветовая игра фоновых частей орнаментальных форм. Схема узора хорошо проработана и не раз опробована в живописи XI–XII вв., она встречается, например, на откосе окна в росписи Успенской церкви в Старой Ладоге и в стенописи церкви прихода Челунге на Готланде (конец XII — начало XIII в.?) [120]. Вариант этого мотива с раздвоенными пальметтами в овальных медальонах, заостренных на концах, существует еще на одной грани подкупольного столба [ил. 739].

Наряду с композициями, с разной степенью тщательности воспроизводящими орнаментальные схемы XI–XII вв., значительную часть орнаментов Кирилловской церкви составляют те, в которых явно заметно стремление к интерпретации этих схем, к свободной импровизации на их темы. Так, на грани пилястры южной стены диаконника помещен полихромный растительный орнамент особого типа, существующий в настоящее время только в этом месте. Его элементы вполне узнаваемы [ил. 736]. В основе композиции, как организующий мотив, — плавная волнообразная красная линия, в обрамлении двух белых (все примерно рав-



736



737

ной толщины), имеющая прообразом стебель лозы. При этом от нее ответвляются не побеги, обычно вторящие заданному вертикальному движению, а полупальметты на раздвоенном стебле, помещенные в ее изгибах. Такого рода мотивы обычно располагаются в треугольных полях вдоль краев композиции — на линиях обводки, как, например, в мозаичной декорации в алтаре Софии Киевской. В Кирилловской же церкви пальметты — белые на ярких полихромных

[119] Там же.

[120] Орлова, 2012. С. 380.



738

фонах, красном, зеленом, голубом, — размещены поперечно, чередуясь в зеркальном отображении. То есть в данном случае мы имеем дело с орнаментом как бы смешанной природы, своеобразной импровизацией на известные темы, и опять с игрой цветовых полей. Этот орнамент отчасти восполняет отсутствие в росписи алтарной части храма традиционного изображения лозы. Аналогичный вариант во фресковой декорации Софии Киевской использован в обрамлении



739



740

арочного прохода на дугообразной поверхности и выглядит намного органичнее.

Вариант орнамента, сходного по организации композиции, сохранился в наосе на грани северо-западного подкупольного столба [ил. 737]. Здесь основное движение волнообразной линии — «стебля» — не так выявлено, оно как бы погашено, ослаблено его прикосновением к краям отгранки. Ведущая линия обозначена красным цветом с белой обводкой только на одном из участков. Между ее изгибами помещены пятичастные цветочные мотивы, восходящие к формам лепестково-лиственного орнамента. Расположенные по вертикальной оси симметрии

одна над другой, здесь они подчинены направлению стебля. Верхний лепесток имеет продолжение в виде бутона треугольной формы (своего рода импровизация на темы рукописного лепестково-лиственного орнамента). В данном случае игра с цветом приобретает иной характер. Фон остается однородным, а лепестки имеют разную окраску — зеленую, голубую, красную — и отчетливые белые контуры. Основной фон композиции — зеленый.

Своеобразный вариант растительного орнамента сохранился на грани северо-восточного подкупольного столба [ил. 740]. Его схема также организована белым стеблем, на этот раз со спиралевидно закрученными ответвлениями, либо соприкасающимися, либо несколько отведенными друг от друга; внутри они заканчиваются трехлепестковыми мотивами. В изгибах стебля, в местах соприкосновения основных форм, помещены крупные полые «почки». Визуально узор и в данном случае создается в основном цветом — чередующимся зеленым и красным фоном внутри орнаментальных форм, представленных на общем зеленом фоне орнаментальной полосы. Наиболее близкий вариант — спиралевидный аканф в росписи собора Елецкого монастыря в Чернигове, относящейся к первой трети XII в. [121]. В данном случае мы, видимо, имеем дело с импровизацией на темы этого мотива.

Особым характером отличается растительный орнамент, частично сохранившийся на откосах окон второго яруса северной стены Кирилловской церкви в уровне хор. Композиция на правом откосе северо-восточного окна находится в одном зрительном поле с жертвенником храма и соотносена с орнаментом на откосах его окна. Она представляет собой своеобразную интерпретацию мотивов цветочно-лиственного орнамента, заключенных в медальоны из изогнутого стебля. При этом сам стебель и обводка лепестков белые, лепестки же поочередно окрашены зеленым и красным. Общий фон этой композиции, по всей вероятности, был зеленым [ил. 742].

На внутренней стороне правого откоса северо-западного окна (на лицевой части которого помещен куфический декор) находится орнамент, основой композиции которого служит прозрачная сетка из заостренных овалов, обозначенных белыми контурными линиями. В ее сегментах помещены стилизованные растительные формы, возможно, восходящие к пальмовым листьям, белые на чередующихся красных и зеленых фонах [ил. 741]. Такого рода узор типичен для тканей, нередко изображаемых в живописи. Оговоримся, что одежды большинства персонажей в кирилловской росписи трактованы очень скромно [122].



741



742

[121] Там же. С. 377.

[122] Исключение составляет роскошная одежда «царя» из сцены житийного цикла Кирилла Александрийского. См.: Марголіна, Ульяновський, 2005. Ил. на с. 88.

Наиболее необычен орнамент на правом откосе центрального окна. Это композиция из крупных заостренных овалов, соединенных между собой на некотором расстоянии тонкими белыми линиями, такими же, как и те, что образуют их собственные формы. Внутри них и между ними помещены раздвоенные полупальметты, также обозначенные белыми контурами. Причем (и это отличительная их особенность) нижнее ответвление полупальметт заканчивается крупным изогнутым элементом, внутренняя часть которого заполнена цветом, благодаря чему зрительно меняется структура узора. Колористическая гамма и в данном случае ограничена белым, красным и зеленым, что создает, как и в других случаях, некоторую пестроту [ил. 743].

В декорации Кирилловской церкви использовался не только полихромный, но и монохромный растительный орнамент на белом фоне. Это сочетание, достаточно необычное для живописи второй половины XII в., нередко для мозаик памятников византийского круга, относящихся к XI в. Использование монохромного орнамента в росписи Кирилловской церкви во многом также было связано с местоположением. Типологически и колористически почти однородный, представленный белом фоне, он в основном встречается в нартексе церкви. Одна из таких композиций, в целом достаточно традиционная, представляет собой вертикальную цепочку из сердцевидных медальонов, нижние концы которых продолжены внутренними переплетениями, завершающимися простейшими пальметтами. Медальоны разъединены горизонтальными, зеркально размещенными полупальметтами. Вариант орнамента того же типа, также монохромный, представляет собой вертикальную цепочку сдвоенных, зеркальных относительно друг друга сердцевидных медальонов с пальметтами внутри и полупальметтами в боковых интервалах [ил. 745].

Особым образом был выделен орнамент, обрамляющий нишу в среднем регистре стенописи южной стены диаконника, в которой, скорее всего, помещалось «княжеское место», — аналогов ему в храме нет. Этот, по сути, контурный орнамент выполнен рефтью (а некогда, возможно, темно-голубым тоном по белому фону), что не только выделяет его среди соседствующих орнаментальных композиций, но придает ему особую нарядность. Вертикальная композиция орнамента представляет собой цепочку из связанных промежуточными звеньями сердцевидных медальонов с пальметтами внутри. В боковых интервалах между ними помещены полупальметты. Это классическая, весьма распространенная компо-



743

зация, известная по живописи XI — первой половины XII в., в данном случае отличается тем, что парные боковые части ее основных мотивов, их базовые ромбовидные формы и средние элементы промежуточных ответвлений внутри широких контуров залиты красным цветом, что делает ее похожей на своеобразную аппликацию [ил. 744]. Аналогичный прием раскраски был использован в орнаментальной композиции второй половины XII в. в Успенском соборе во Владимире — на откосе окон северной и южной стен на хорах.

В целом орнаментальный репертуар Кирилловской церкви представляет собой не столько пестрое, сколько сложное явление. В нем сочетаются, как уже упоминалось, «классические» модели предшествующего столетия, традиционные мотивы, подвергшиеся существенной модификации и используемые в непривычных цветовых сочетаниях, и, наконец, мотивы относительно новые, позволяющие сопоставлять их с орнаментом в других памятниках, созданных на Руси во второй половине XII в. В данном случае речь может идти о своеобразии интерпретации орнаментальных форм, об особенностях стиля орнамента.

Очевидна продуманность размещения орнамента в этом храме, определенная связь его типологии с местоположением. Можно говорить и об уменьшении масштаба орнамента, его соразмерности занимаемым плоскостям и гармоничной соотносительности с внутренним пространством. Еще один отличительный признак целого ряда орнаментальных композиций Кирилловского храма, присущий преимущественно новым моделям, — чрезвычайная плотность композиций, элементы которых буквально наслаиваются и нанизываются друг на друга. В результате их слияния практически исчезает фон, входя в состав орнаментальных форм, снижается роль рисунка и вместе с тем усиливается значение цвета, цветовых сочетаний. Их построение на контрастных соотношениях зеленого, красного, голубого и белого создает ощущение мажорности цветовой гаммы.

О стремлении к особой украшенности свидетельствует и орнаментальная роспись, некогда существовавшая на фасадах Кирилловской церкви, где на валиках порталов сохранилась графья с контурами растительного орнамента. Судя по остаткам орнаментальной росписи, открытым на южном фасаде Спасо-Преображенского собора в Полоцке [123], и узорам, некогда украшавшим порталы Воскресенской церкви и храма на Протоке в Смоленске [124], такого рода приемы приобрели в юго-западных землях характер устойчивой традиции.

Орнаментальный репертуар росписи Кирилловской церкви по праву может счи-



744



745

[123] Орлова, 2012. С. 393.

[124] Воронин, 1977. Ил. 66.

таться одним из наиболее многообразных среди всех известных в настоящее время ансамблей монументальной живописи. Он был своего рода новаторским явлением. Как правило, локальные особенности орнаментального репертуара храмов сказываются не столько в оригинальности использованных мотивов, сколько в принципе, характере их отбора, а также в цветовой гамме. Но к стенописи Кирилловской церкви это относится лишь отчасти. В ее орнаментальном репертуаре, наряду с продуманным, даже программным ретроспективизмом, сказался интерес к интерпретации традиционных моделей.

Более того, в ансамбле Кирилловской церкви проявляется отчетливое стремление его создателей к формированию новых для своего времени композиционных моделей. Эта тенденция, наблюдающаяся и в других русских стенописях второй половины XII в., позволяет говорить и об общих направлениях в развитии орнаментального репертуара, и о вполне индивидуальных вариантах, в том числе в подходе к решению нижнего регистра росписей.

Наиболее характерными приметами нового подхода к декорации цокольной зоны, к ее роли в системе живописи обладают храмы Смоленска [125]. В данном случае анализ декоративных приемов особенно важен не только в связи с тем, что от смоленских стенописей в основном сохранились участки именно нижних зон [126]. Их рассмотрение существенно и потому, что в стенописях смоленских храмов, судя по доступным материалам, использовалась самая многообразная и развитая (из известных нам) система декорации цокольной части росписей, существенно меняющая визуальный облик интерьера.

Развитие и преобразование этих приемов в смоленских стенописях, судя по фрагментам, сохранившимся в археологических остатках храмов, было постепенным. Своего пика оно достигает в декорации храма на Протоке, созданной, по всей вероятности, в конце XII — начале XIII в.

Цокольные зоны росписей храмов 1150–1160-х гг. имели еще вполне традиционный характер. Во время раскопок в церкви Петра и Павла (1150-е) были обнаружены фрагменты фресок, состоящие из чередующихся зеленых и коричневых струйчатых линий на белом фоне, уцелевшие в нижних частях северо-западного столба, лопатки западной стены и торцовой плоскости южного алтарного простенка [127]. Они позволяют предположить, что весь нижний ярус росписи наоса храма представлял собой сплошную панель с имитацией прожилок мрамора.

В нише юго-восточного придела уцелел фрагмент яруса белых завес со следами коричневой «вышивки», о характере кото-

рой можно лишь догадываться [128]. Использование этого приема декорации цокольной зоны росписи в храмах Смоленска было продолжением процесса, получившего начало, судя по сохранившимся памятникам, в первой половине XII в. [129]. Имитации светлой подвесной пелены впервые фиксируются в росписи собора Антониева монастыря в Новгороде (1125) [130]. Этот прием получил развитие в декорации алтарной части Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском (1150-е) и в те же годы — в алтарной части собора Рождества Богоматери в Боголюбове, в росписи алтарной части, хор, столбов и, видимо, нартекса церкви Святых Бориса и Глеба в Кидекше, где декорация пелены имеет отчетливо символический характер, а также в алтарной части и на хорах Спасо-Преображенского собора в Полоцке.

Собственно орнаментальные композиции в церкви Петра и Павла почти не уцелели. На откосе окна западной стены была замечена орнаментальная роспись из розеток с растительно-геометрическим узором в круге в виде розовато-фиолетового процветшего креста. Однако ни имеющееся описание, ни схематический рисунок не проясняют характера этой композиции [131]. *In situ* существует также полустертая орнаментальная роспись на одном из откосов окна церкви. Она представляет собой прозрачную сетку геометрического характера из мелких ромбовидных ячеек. По внутренним краям они заполнены отрезками плетенки, которая напоминает белые перевитые нити. Эта орнаментальная композиция в целом восходит к узорам на тканях [ил. 746]. Такие композиции из прозрачных сеток с ромбовидными и квадратными ячейками вводятся в орнаментальный репертуар русской живописи в основном во второй половине XII в. Они встречаются в Кирилловской церкви, в Аркажах, в ансамбле Георгиевской церкви в Старой Ладоге.

В разрушенном и перестроенном впоследствии храме Иоанна Богослова, дворцовой церкви князя Романа Ростиславича (1160–1180) фиксируются несложные приемы имитации техники *opus sectile*. Так, на внешней поверхности алтарной преграды фрагментарно сохранились несколько панно, обрамленных полосой цвета «красной охры с белой окантовкой» [132]. В них чередовались диски, прографленные циркулем, и ромбы, скорее всего, имитирующие мраморные плиты алтарной преграды. По предположениям исследователей, в интерьере храма был использован необычный прием декорации, впоследствии преобразованный в росписях смоленских храмов. Выяснилось, что ящички-саркофаги в аркосолиях юго-восточного придела не закладывались плинфой,

746 Орнаментальная композиция. Роспись церкви Петра и Павла в Смоленске. 1150-е гг. Фрагмент

[125] По данным Н.Н. Ворониной и П.А. Раппопорта, в Смоленске зафиксированы 52 археологических объекта, связанных с домонгольскими постройками из плинфы, из которых изучено чуть более 20. За исключением двух уцелевших храмов (церквей Петра и Павла и Архангела Михаила) и одной постройки, сохранившейся лишь частично (церковь Иоанна Богослова), остальные памятники дошли до нас в виде руин, высота стен которых не более 2 м, фундаментов или даже фундаментных рвов. См.: Воронин, Раппопорт, 1979. С. 5.

[126] Местами снятые со стен во время реставрационно-археологических работ, они хранятся в запасниках музеев, частично зафиксированы в акварелях, сделанных А.М. Федотовым при первых раскопках в Смоленске во второй половине XIX в. Мы располагаем также их описаниями, сделанными участниками реставрационно-археологических работ 1860-х и 1960-х гг., наиболее полно — Н.Н. Ворониным.

[127] Воронин, 1977. С. 98.

[128] Там же. С. 99.

[129] Проблема происхождения этих приемов была рассмотрена в соответствующем разделе ч. 1 т. 2 ИРИ. См.: Орлова, 2012. С. 354–355.

[130] Остатки изображения пелены были обнаружены в зоне алтарной преграды. Слишком рискованно было бы напрямую связывать появление этого приема с деятельностью основателя и настоятеля монастыря Антония Римлянина (1106–1147). Однако все же, пожалуй, можно усматривать определенную зависимость между активным его развитием в раннероманских росписях в Италии, лучше всего сохранившихся и исследованных в памятниках Рима VIII–IX вв., где в цокольных частях храмов в разных вариациях имитировались светлые подвесные пелены, и появлением его в соборе Антониева монастыря (Osborne, 1992).

[131] Там же. С. 98. Ил. 54.

Хозефов, 1928. С. 354.

[132] Воронин, Раппопорт, 1979. С. 125–126. Рис. 59.

[133] Воронин, 1977.

С. 104–105.



746

[134] ПСРЛ. Т. II. 1998. Стб. 522.

[135] Розанов, 1912. С. 18.

[136] Поппз, 1966. С. 59–71. Византийские аксамиты вообще были хорошо известны в домонгольской Руси. Прежде всего, видимо, это были узорные ткани со «звериными рисунками», по классификации О. Фальке (Falke, 1913, S. 10–12). Помимо данных письменных источников, уже упоминавшихся фрагментах реальных тканей из погребения в Успенском соборе Владимира, об их существовании свидетельствуют и изображения тканей, прежде всего в парадных княжеских портретах из ктиторских композиций. Здесь можно вспомнить, в том числе, о ткани с орлами в кругах на плаще Ярослава из семейного портрета во фресках Киево-Софийского собора (см.: Преображенский, 2012. С. 82). Во фресках Спасо-Нереди-

кого храма его строитель, князь Ярослав Владимирович, «представлен в плаще из роскошной материи с... узорами в кругах по темно-красному полю. Пространство между кругами заполнено четырехконечной розеткой с заостренными концами, а внутри кругов изображены орлы, что ясно видно на левом плече князя. Нет никакого сомнения в том, что эта ткань является аксамитом» (Rziga, 1932/1933. С. 407). Бытовали в домонгольской Руси и узорные аксамиты с орнаментальными заполнениями кругов, о чем свидетельствует, в частности, изображение одежды св. князя Бориса на миниатюре рукописи Слова Ипполита Римского о Христе и антихристе, начала XII в. (Уханова, 2008. С. 229).

[137] Судить о них мы имеем возможность в основном лишь на осно-

вании эскизных зарисовок и описаний. Об остатках живописи XII в. «в откосах древних окон» упоминал еще И. М. Хозеров, изучавший памятник в 1924 г. См.: Воронин, 1977. С. 104. Они были раскрыты из-под поздних закладок при реставрационных работах 1980 г. и ныне забелены. Фрагменты росписи были обнаружены на откосах окон центральной и южной апсид и в окнах северного и южного фасадов к востоку от порталов. Живопись уцелела на внутренних (от оконницы) боковых поверхностях оконных проемов, но, вероятно, «откосы были расписаны и снаружи... так как на некоторых из них... фрагментарно сохранилась графья XII в. — прием, ставший традиционным во второй половине XII в., но встречавшийся и ранее...». См.: Добрынина, 1990. С. 19.

а закрывались массивными плитами красного песчаника. Сверху же, судя по сохранившимся рядам широкоплаточных гвоздей, их прикрывала ткань, крепившаяся к стене над плитами [133]. Более поздние росписи Смоленска, где на саркофагах имитировались узорные драгоценные ткани, позволяют допустить, что этот способ отчасти был связан с использованием в храме Иоанна Богослова реальной ткани аналогичного характера.

Бытование в Смоленске драгоценных тканей-аксамитов не вызывает сомнений. Известно, что они находились в имуществе смоленских князей и церковных иерархов. Так, летопись сообщает, что в 1164 г., убеждая смоленского князя Ростислава Мстиславовича, занимавшего киевский престол, принять митрополита — грека Иоанна, «присла цесарь дары многы Ростиславу — оксамиты и паволоки и вся узорочья разноличная...» [134]. Из жития Авраамия Смоленского известно, что храм в своем монастыре он богато украсил «иконами и завесами...» [135]. Безусловно, какие-то ткани появились в Смоленске в связи с учреждением там епископии и утверждением на ее кафедре прибывшего туда в 1136 г. грека Мануила [136].

Традиция положения покровов на гробницы, имеющая весьма древнее происхождение, известна и в византийском, и в западноевропейском искусстве. Однако, если в первом случае (судя по более поздней русской практике) покровы на гробницах в основном были лицевыми или с Голгофскими крестами, то во втором, насколько можно судить, использовались преимущественно узорные ткани, драгоценные шелка, особенно ценимые как дары или трофеи. Разумеется, это не означает, что в декорациях смоленских храмов отразилась именно западная традиция: многие явления средневекового искусства были общими как для западного, так и для византийского миров, имея единые истоки. Однако уровень сохранности и изученности материалов в этой области делает любые заключения такого рода лишь гипотетическими.

Большая часть собственно орнаментальных композиций, фрагментарно сохранившихся на откосах окон первого яруса церкви Иоанна Богослова под поздними закладками [137], имеет приметы влияния декора тканей и произведений прикладного искусства. Им не всегда находятся параллели в орнаментальных композициях других русских памятников. Прежде всего это относится к орнаментам на откосах окон центральной апсиды храма, различающихся только расцветкой элементов орнамента, и южной апсиды. В окнах северного и южного фасадов орнаментальные схемы

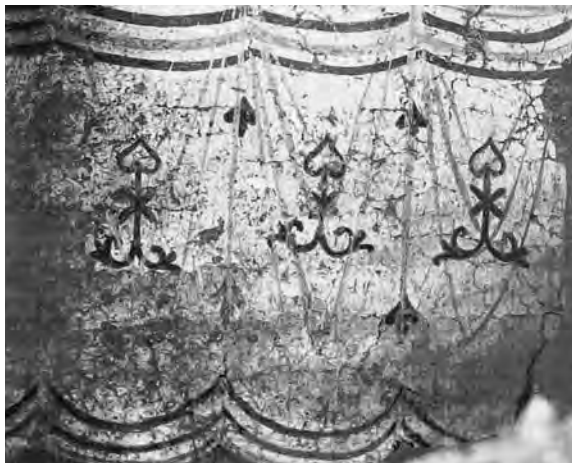
не повторяются, во всяком случае, в известных нам вариантах [138].

Орнаментальные панели на внутренних частях откосов окон занимали чуть более $\frac{1}{3}$ их площади (т.е. гораздо меньшую часть, чем те, что некогда были внешними) [139]. Они отличались измельченностью форм и плотностью построений. Колористическая гамма состояла в основном из разных оттенков охры и толики голубого и зеленого.

Фрагменты орнаментальных композиций на откосах северного окна центральной апсиды, судя по зарисовкам, представляют собой цепочку соприкасающихся друг с другом крестообразных форм, составленных из шестигранников. Внутри каждой из них помещены вытянутые пальметтовидные мотивы на раздвоенных основаниях, которые, смыкаясь, составляли ромб. Аналогичные, но более крупные мотивы помещены в интервалах между крестообразными формами по краям композиции. Орнамент этот имел отчетливо выраженный полихромный характер. Основной фон шестигранников, составляющих кресты, был «выполнен красной охрой, ветви очерчены коричневым цветом». В интервалах между ними «видны следы интенсивной желтой охры». Общий тон пальметтовидных мотивов — голубой, и они очерчены «темно-сине-зеленым контуром» [140]. Орнамент этого типа вызывает в памяти узоры на тканях, в первую очередь на драгоценных тканях одежд в росписях и на миниатюрах византийского круга.

Вместе с тем он напоминает декор горизонтальной панели на стене северного придела смоленской церкви Михаила Архангела (Свирской), дворцового храма князя Давида Ростиславича (1180–1190-е), древняя штукатурка которого сбита почти полностью. По описанию Н.Н. Воронина, этот декор состоял «из больших равноконечных крестов с заостренными концами красно-коричневого и палевого цвета на зеленом фоне изумрудного оттенка. В центре крестов помещен тонкий узор — поставленный на угол темно-синий ромб с углами, переходящими в трилистники; по его рисунку проложена тонкой кистью белая, перехваченная „узелками“ линия. С этой основой связан как бы вырастающий из нее также растительный узор, заполняющий пространство меж крестов» [141]. Этот, по мнению Н.Н. Воронина, вялый и худосочный декор В.Г. Брюсова не без основания считала имитацией ткани [142].

Композиция орнамента на откосе окна южного фасада церкви Иоанна Богослова также позволяет вспомнить о тканях. Она представляет собой прозрачную сетку из ромбов с мотивами растительного характера — своеобразной модификацией паль-



747



748

метт — внутри них и половинами этих же форм в боковых частях. В цветовой гамме этой композиции чередовались цвета красной охры, голубой, желтый и зеленый. Цвет фона внутри ромбов, по всей вероятности, был синим [143]. Состав цветовой гаммы напоминает роспись Кирилловской церкви в Киеве.

Иной характер имела декорация откосов окна восточного прясла северного фасада церкви. Красочный слой ее не сохранился, и о композиции можно судить лишь по графье, намечающей вертикальную цепочку из полых медальонов, соединенных переплетающимися звеньями, с широкими, небрежно прорисованными крестообразными формами внутри. В интервалах между основными мотивами помещены половинки крестов [144].

Этот мотив, видимо, был довольно характерен для живописи второй половины XII в., отчасти являясь своеобразным претворением ступенчатого крестообразного орнамента, столь типичного для живописи XI в. Вместе с тем здесь повторяется тема креста, разнообразно и часто используемая в живописи не только XI, но и XII в., как изолированно, так и в составе композиций. Во всяком случае, именно этот орнамент и его варианты использованы в росписи Кирилловской церкви в Киеве.

- 747 Изображение пелены. Роспись церкви Св. Василия в Смядынском монастыре Смоленска. 1170–1180-е гг. Деталь. Фото 1910-х гг. По: Воронин, 1977. С. 138
748 Декор на престольного креста. Золото, эмаль. Смоленск (?). Рубеж XII–XIII вв. ММК. Деталь
749 Изображение пелены. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Конец XII — XIII в. (?). Деталь

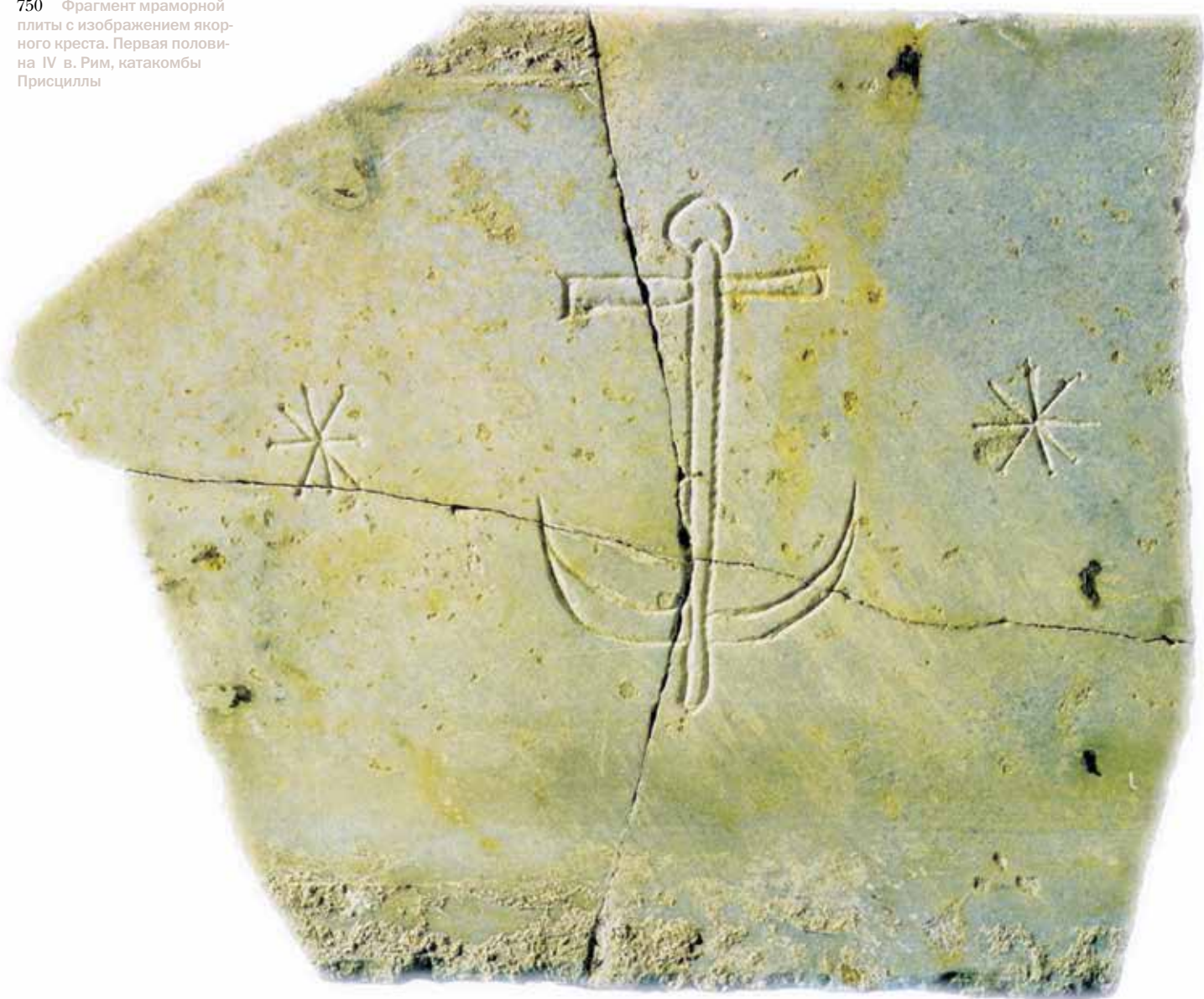
- [138] Там же. С. 20. Ил. 3–7.
[139] Это соотношение было обратным тому, что отличало декор откосов окон Кирилловской церкви в Киеве.
[140] Добрынина, 1990. Ил. 2. Вертикальная композиция орнамента была ограничена с обеих сторон яркими полосами: с внутренней части храма полоса красной охры (3–3,5 см), далее от места оконницы шла непосредственно примыкающая к ней голубая полоса, положенная по охре (1 см). Затем шла синяя полоса (8–10 см), а за ней полоса красной охры (3–4 см). См.: Добрынина, 1990. С. 20. Композиция на откосах южного окна центральной апсиды имела иную цветовую гамму, вернее, другой порядок сочетания тех же оттенков. Здесь фон крестов был синим, пальметтовидные мотивы внутри — голубыми, с более темными синими контурами. Фон в интервалах между крестами «имел интенсивный желтый цвет» (Там же. С. 21).
[141] Воронин, 1977. С. 133.
[142] Брюсова, 1967. С. 84.
[143] Там же. С. 22–23. Ил. 6–7.
[144] Там же. С. 21–22. Ил. 4.
[145] Воронин, 1977. Ил. 72.
[146] Там же. Ил. 70, 71.

Новые тенденции в развитии орнаментального репертуара стенописей во второй половине XII в. не были устойчивыми. Его видоизменение не было столь же очевидными, как это можно наблюдать в декорации цокольной зоны росписей. Новые качества и свойства орнаментального декора, как уже говорилось, отчетливо определились лишь ближе к концу XII в.

Об этом свидетельствуют фрагменты фресок церкви Василия в Смядынском монастыре (1170–1190). В алтарной апсиде и на столбах этого храма, раскопанного археологами, сохранились участки изображений подвесных пелен, белых с желтыми складками, обрамленных сверху и снизу каймой из черных, темно-красных и желтых полос. Декор пелены в апсиде состоял из тонких, коротких, даже как бы сокращенных форм — свое-

образного симбиоза якоря и процветшего креста — с диагональными перекрестиями и крупными полыми сердцевидными навершиями, между которыми помещены стилизованные листочки плюща [145] [ил. 747]. Это новый вид декора, получивший развитие в стенописях Смоленска несколько позднее. Другие варианты контурных узоров на пеленах в церкви Василия — сердцевидные формы с простейшими пальметтами внутри (явная интерпретация мотивов узорных тканей) и аналогичные полые мотивы. На пеленах использовались также изображения четырехлистников с ромбовидными фигурами между ними и крупные овальные мотивы солярной природы [146], часто встречающиеся в узорах на тканях, изображениях одежд, в частности на платье одного из персонажей уже упоминавшейся ранее миниат-





750

туры греческой рукописи Слов Иоанна Златоуста с портретом императора Михаила VII (1078–1081) [147].

В нижнем ярусе росписи храма на Смядыни, наряду с изображениями пелен, использовалась простейшая имитация мраморировок и техники *opus sectile* [148].

Характер полностью сложившейся развитой системы декорации цокольной зоны приобрела в росписи так называемого храма на Протоке в Смоленске. Там она состояла из изображения светлых подвесных пелен, «полотенец», с орнаментальным декором (преимущественно в алтарных частях, на столбах и на стенах галерей); воспроизведения полихромных узорных тканей, драгоценных шелков (в основном в аркосолиях, на столбах и на алтарных преградах); имитации панелей с прожилками мрамора,

а также имитации техники *opus sectile* (на столбах и, видимо, в отдельных местах на стенах).

Часть изображений светлых подвесных пелен в храме на Протоке сохранилась *in situ*; некоторые из них известны по старым зарисовкам А.М. Федотова. Лучшее всего сохранились пелены в нижней зоне росписи жертвенника. Высота их не была равномерной даже в этом компартименте. В проходе из жертвенника в алтарь она достигала 160 см, в центральной части жертвенника — около 100 см, а на его южной стене под нишами — около 70 см. Благодаря частому расположению «креплений» волнистые линии прогибов пелен сами по себе образовывали дополнительный орнаментальный мотив. Энергично моделированные пучками активных охристых теней, веерообразно расходя-

[147] Trilling, 1997. Fig. 2.

[148] В нижней части южной стены храма «крупный остроугольный рисунок» сочетался с другим, в котором «книзу опрокинутый конус (видимо, ромб — М.О.) чередуется с кругом». Низ западной стены храма украшали «косые зигзагообразные полосы» темно-красного и желтого цвета, сохранившиеся на протяжении более 2 м (Клетнова, 1910. С. 258).

щихся книзу, пелены были украшены яркими каймами: внизу тройной (синей, красной и вновь синей), сверху двойной (красной и синей). Интенсивный синий фон, на котором они были помещены, проглядывал между их прогибами вверх и проходил заметной полосой внизу. Обрамленные довольно широкими красными полосами, с узким белым участком левкаса, оставленным у самого пола, эти своего рода панели с пеленой изначально выглядели очень нарядными [ил. 749].

Иной характер имеет пелена над скамьей синтрона в алтаре храма на Протоке. Там, судя по незначительным остаткам, был помещен «пояс укороченных белых завес с желтыми складками и красными каймами по краю» [149]. В данном случае ее особенностями, скорее всего, определялись спецификой местоположения. Похожий вариант сохранился и в алтарной части близкой по времени росписи церкви Спаса на Нередице.

В декоре пелен храма на Протоке был использован уникальный набор древнейших символов, начиная с солярных знаков — полых кружков с отходящими от них крестообразно расположенными короткими штришками-лучами (об их солярной символике уже говорилось ранее), и вплоть до изображения стилизованных якоря и листочков плюща [150] — символов дионисийских таинств, наряду с лозой наиболее распространенных орнаментальных мотивов всего средиземноморского ареала. Однако осмысление их в смоленских росписях, как и ранее в других формах в Спасо-Преображенском соборе Полоцка, совершенно иное. Видоизмененный якорь интерпретируется как вариант процветшего креста [151]. Иной является и стилистика орнамента. Это была продуманная система, исполненная символического и художественного смысла. Ее составные части обращают нас к их семантике и прообразам в памятниках византийского мира.

Видоизмененный мотив якоря в росписях смоленских храмов не имеет аналогий в живописи второй половины XII в. Произведение, которое в данном случае может быть привлечено как аналогия — напестольный крест неизвестного происхождения из собрания ГММК [152], относящийся, вероятно, к рубежу XII–XIII вв. [153] [ил. 748]. Декор его золотого оклада с перегородчатой эмалью имеет совершенно особый характер. Он вобрал в себя множество разнородных тем, что является одним из признаков производений рубежного времени. Скорее всего, оклад креста был создан в юго-западных русских землях. Некоторые орнаментальные мотивы, его украшающие, напоминают якорь-кресты на пеленах смоленских фресок.

По всей вероятности, произведения такого рода с аналогичным или близким по характеру декором не были единичными. Уникальный сегодня, такой декор мог быть широко распространен в древности, являясь знаком работы определенной мастерской, существовавшей в смоленских или полоцких землях, где создавалась литургическая утварь для возводившихся во множестве храмов. Не исключено, что типология ее орнаментальных форм отражала специфические особенности орнаментального репертуара росписей.

Смоленск второй половины XII в. принадлежал к числу богатых городов с активной художественной жизнью. Еще в начале XI в. поселения, неподалеку от которых чуть позже возник Смоленск, были важными связующими звеньями в торговле стран Арабского халифата и Скандинавии, Западной Европы и Византии [154]. Появление в произведениях искусства именно этого города интересующих нас мотивов, как и вообще необычных образцов орнамента, новых способов украшения цокольных частей росписей, великолепия, местами даже роскошь их декора, вполне соотносятся с торговыми контактами, политическими амбициями, и финансовыми возможностями смоленских князей, заметно усилившихся в XII в.

Использование солярных мотивов характерно для византийских тканей VIII–IX вв., как реальных, так и воспроизводимых в живописи, включающих в том числе сасанидские астрологические элементы [155]. Таких изображений немало, начиная с раннехристианского времени. Так, на миниатюре греческого Четвероевангелия конца XI в. из Ватиканской Апостольской библиотеки [156] завесы кивория, расположенного за евангелистом Иоанном, и дверного проема рядом с ним, украшены мотивами с солярной символикой [157]. Выразительный пример изображения системы солярных знаков на тканях, имитируемых в живописи, — роспись северной капеллы базилики в Аквиле, относящаяся (как и живопись в алтарной апсиде), скорее всего, к первой половине XI в. [158] [ил. 751]. В этом случае мы имеем дело и с отработанной, строго выверенной системой изображения ткани, явно не впервые столь активно используемой. Пелена, украшенная знаками солярного характера, безусловно, имеющими символический подтекст, поднимается на высоту более 2 м, занимая практически половину пространства, отведенного живописи.

Как уже говорилось, особый интерес к раннехристианским изображениям [ил. 750] и символам — в значительной части наследию эллинистического искусства, вкус к их интерпретации являлся (в большей мере, чем в собственно византийской художественной

[149] Там же. С. 20.

[150] По определению Н.Н. Ворониной, «перевернутого карточного знака „треф“» (Воронин, 1977. С. 15).

[151] Н.Н. Воронин упоминал о «сокровенном, глубинном смысле» такого рода декора, допуская возможность рассматривать его в качестве «какого-то скрытого „еретического“ замысла». См.: Воронин, 1977. С. 155.

[152] Инв. МР. 8226.

[153] Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода, 1996. Кат. № 8. С. 134–135.

[154] Алексеев А.В. Смоленская земля в XI–XIII вв. Очерки истории Смоленщины и Восточной Белоруссии. М., 1980.

[155] Muthesius, 2008. P. 7.

[156] Vat. gr. 1229, л. 212 об.

[157] См.: Попова, Захарова, Орещкая, 2012. С. 313. Ил. 268.

[158] Barral i Altet, 2007. P. 29–64.



751

в центре по диагоналям. Этим формам не уступают по значению солярные символы в верхней части пелены, выполненные киноварью, а в нижней — также киноварные листочки плюща со слегка отступающим средним звеном.

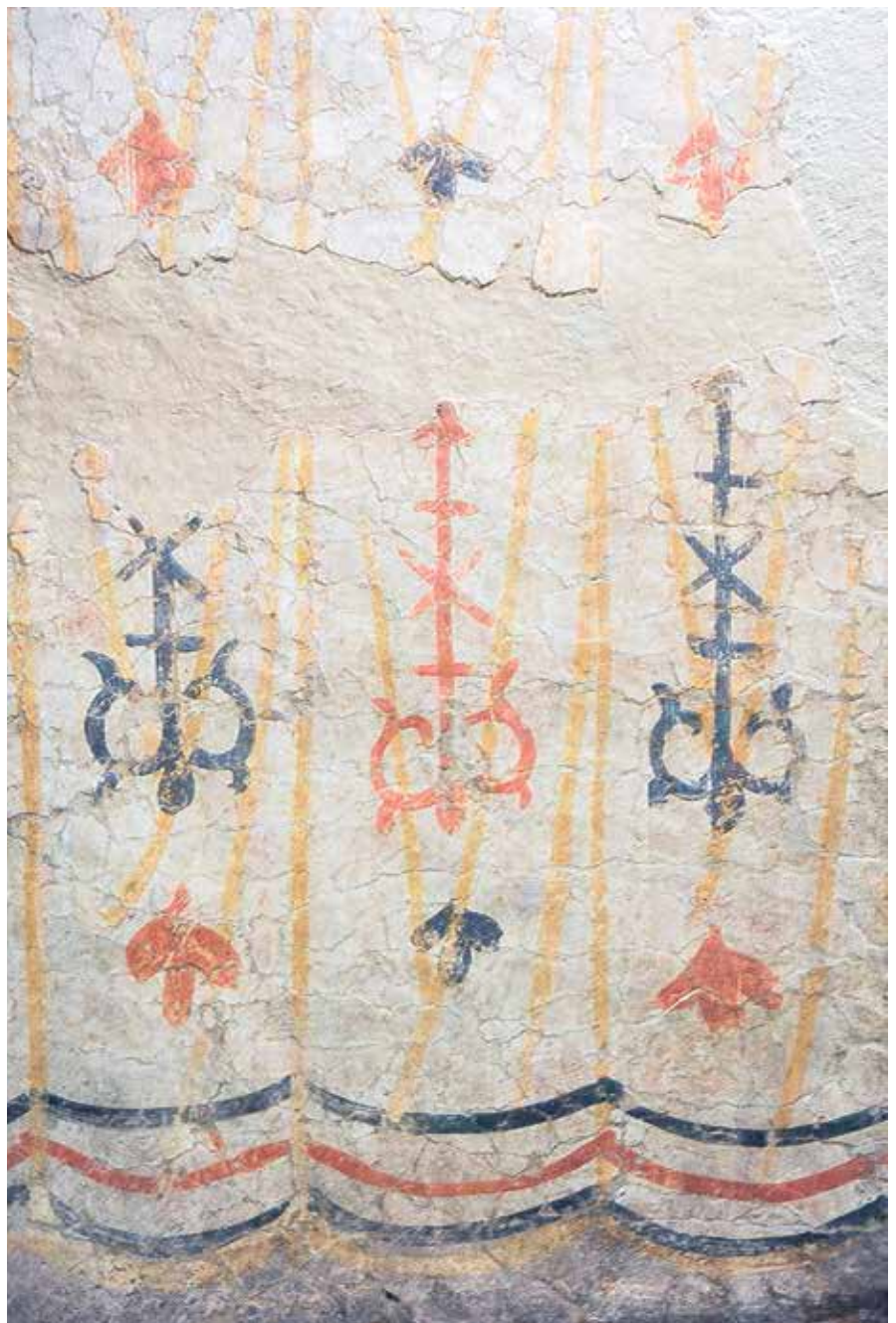
На южной стене жертвенника, под нишами, т.е. на более узкой части пелены, формы крестов-якорей удлинены, в их окраске чередуются яркие темно-синий и красный цвета. Их навершия менее заметны, а нижние элементы раскрыты вовне, что придает этим формам более энергичный и индивидуальный характер. Над и под ними помещены чередующиеся по цвету (синие

751 Изображение пелены. Фреска в базилике Аквилеи, Италия. Конец XI в. Деталь 752, 753 Изображение пелены. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Детали 754 Изображение пелены. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Зарисовка. По: Воронин, 1977. С. 35

традиции) одной из отличительных черт древнерусской художественной культуры домонгольского времени. Достаточно вспомнить об использовании близких форм во фризе, расположенном в основании барабана Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке, об обращении к другим, не менее древним формам в орнаментальном фризе, проходящем под изображением Евхаристии в апсиде Софии Киевской.

Декор пелен в храме на Протоке включал еще один необычный мотив. С изображениями листочков плюща чередовались выполненные красным цветом несколько иные формы, возможно также воспроизведения стилизованных листьев, но скорее напоминающие своеобразные сердцевидные пики. В более отчетливом, определенном виде этот мотив встречается в орнаменте пелен, изображенных в нижних зонах росписей римских храмов, относящихся к разным периодам (от VIII до IX в.), в том числе для пелены в капеллах Свв. врачей, Свв. Кирика и Улиты (Св. Феодота), в церкви Санта Мария Антика и в церкви Св. Хрисогона [159].

Различия между вариантами орнаментальных мотивов на пеленах храма на Протоке не очень значительны, хотя они дифференцированы даже в пределах одного компартамента, что, возможно, свидетельствует не только о многообразии традиции изображения пелен, но и о нюансах в осмыслении их декора. Наиболее унифицированный и строгий по стилю графичный узор находился в средней части жертвенника [ил. 749]. Там все основные, относительно компактные формы видоизмененного якоря с элементами процветшего креста выполнены темно-синим цветом. Их вертикальный стержень (местами с кольцами-перехватами) ближе к верхнему и нижнему краям пересечен двумя короткими перпендикулярными линиями. Такие же линии пересекают его



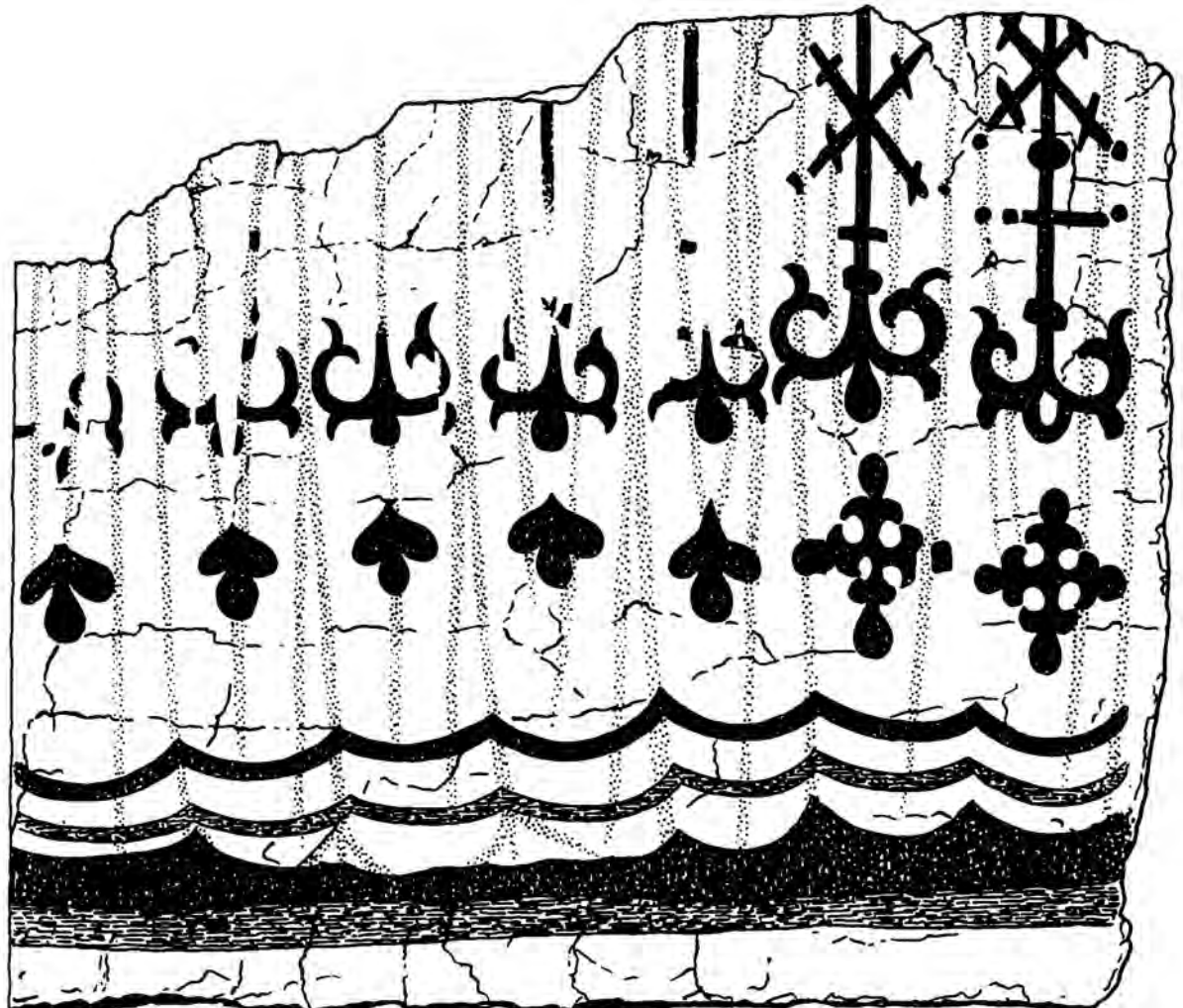
752

и красные) стилизованные листочки плюща, превращенные в дополнительный орнаментальный мотив. Аналогичный характер имеет декор пелены в проходе из жертвенника в алтарь, где из-за увеличения размеров пелены, имеющей наибольшую высоту, основные формы еще более удлинены [ил. 752].

Усложненный декор отличал пелену на восточной плоскости северо-восточного столба храма. Там диагональные пересечения стержней основных форм, симбиоза якоря и процветшего креста, дополнены поперечными штрихами, а сами стержни получили кольцообразные перехваты. Два крайних мотива справа значительно укрупнены, а под ними вместо листочков плюща помещены две необычные крестообразные формы, напоминающие кресты-энколпии, что едва ли можно счесть случайностью [ил. 754]. Они располагаются прямо за низким полукруглым «ограждением», бортиком, прилегающим к закрестью столба у его основания [160]. Видимо, такое сочетание имело определенный смысл, связанный с функциональным назначением этого места.



753



754

[159] Osborne, 1992. Fig. 3, 5, II. Стилизованные листочки плюща, напоминающие наконечники стрел, встречаются и на пелене в алтарной части церкви Свв. Бориса и Глеба в Кидекше. Примеры такого рода изображений на тканях как гораздо более древних, так и современных рассматриваемым, многочисленны. Так, узор, целиком состоящий из аналогичных форм, встречается на изображении ткани из росписи храма в Сопочах (1260-е). См.: Стојановић, 1977. С. 305. Ил. 13.

[160] Воронин, 1977. Ил. 14, 15; Воронин, Раппопорт, 1979. С. 307–308. Рис. 166.



755

Возможно, близкие орнаментальные формы существовали и на южной плоскости этого же столба (?) [ил. 753], где на пелене были укрупнены крайние формы слева [161].

Еще одна версия изображения пелен была представлена некогда в юго-восточном углу северной галереи храма на Протоке. Там в нижней части северного фасада «шел очень узкий (62 см) пояс белых завес с зелеными, а не желтыми складками, укороченными черными стреловидными крестами» и листочками плюща, чередующимися у их оснований. «Пояс завес пересекал и стесанные фасадные лопатки храма» [162].

Без сомнения, изображения пелен в средневековых храмах [163], как и их декор, использованный в нем набор мотивов, имели не только глубокие исторические корни, восходящие к древнейшим формам, но и актуальный для своего времени символический подтекст. Об этом может свидетельствовать, в частности, декорация пелен в нижней зоне росписи крипты базилики

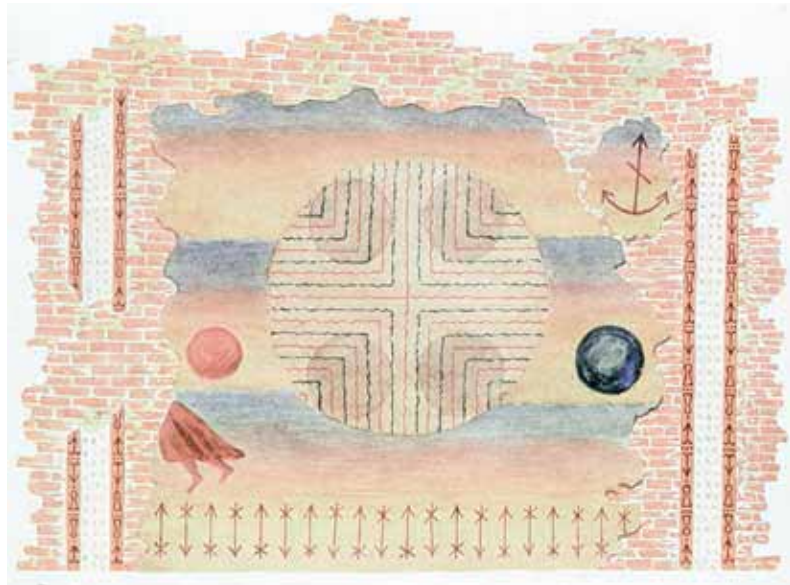
в Аквилее (1180-е), где полотнища ткани украшены разнообразными сценами, в том числе батальными [ил. 755].

Многообразные мотивы, имитирующие технику *opus sectile*, несмотря на их продуманность и высокий уровень исполнения, не играли главенствующей роли в стенописи храма на Протоке. Они были помещены на северной грани северо-западного столба и западных, обращенных в подкупольное пространство гранях северо-восточного и юго-восточного столбов, остальные плоскости которых были заняты изображениями пелен. Плиты с имитацией *opus sectile* находились также на северной и южной стенах алтарной апсиды, ближе к их краям [164]. Однако в ряде случаев есть основания говорить о символическом содержании некоторых вариантов таких панелей, в частности панели, размещенной на северной плоскости северо-западного столба храма [ил. 757]. Там само по себе довольно необычное изображение розоватого диска, разделенного синими и красными волнистыми линиями на четыре сектора с вписанными в них дымчатыми сферами, было помещено на «радужном» фоне. Оно входило, судя изображениям Солнца и Луны, в состав еще более необычной композиции космологического характера с элементами криптограммы на боковых полях. Знаменательно, что в декоре рассматриваемой панели немалую роль играют мотивы, которые используются и при декорации пелен (в том числе система тонких вертикальных стержней с чередующимися стреловидными и крестообразными навершиями и окончаниями), а также вполне натуралистическое изображение якоря.

755 Изображение пелены. Роспись крипты базилики в Аквилее, Италия. 1180-е гг.
756, 757 Декоративные панели. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Акварельные копии А.М. Федотова
758 Декоративная панель. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Деталь



756



757



758

[161] Упрощенный вариант декора пелены, известный по акварели А.М. Федотова, существовал на северной плоскости юго-восточного столба храма. Там, кроме интересующих нас форм с активно подчеркнутым диагональным перекрестием, нет никаких других мотивов. См.: *Воронин*, 1977. Ил. 17.

[162] Там же. С. 75.

[163] Едва ли правомерно рассматривать этот прием сугубо утилитарно, не как важную часть декоративной программы, но лишь как «заполнение пустого пространства между сюжетной декорацией и полом», получивший развитие в связи с усложнением добычи мрамора, панели из которого использовались в цокольных частях раннехристианских базилик. Вряд ли этот прием можно рассматривать лишь как своеобразное «эхо существовавших реалий в виде тканей, подвешиваемых между колоннами, в дверных проемах, вокруг алтарей и во многих других частях средневековых храмов» (*Osborne*, 1992. Р. 31), не учитывая безусловно существовавшую аллюзию на декор Скиннии.

[164] На южной стене от одной из них «сохранился лишь верхний край; в целом плита была коричневого цвета с более темной окантовкой по краям; ее центр занимал

поставленный на угол квадрат (ромб — *М.О.*), а в углах помещены диски (цвет не сохранился)». «Другое панно представляло собой „мраморную“ плиту, декорированную „струйчатыми“ диагональными линиями красного, желтого и зеленого цветов на белом фоне, в которую „врезан“ красно-коричневый диск с белым, поставленным на угол квадратом внутри». На северной стене апсиды также были помещены два панно с геометрическими формами. Одно из них симметрично повторяло мотив панно противоположной стены, «но в иной расцветке: фон — зеленовато-синий с белыми и желтыми мазками... нижние диски: левый — коричневый, правый — зеленый. Центральный, поставленный на угол квадрат (ромб — *М.О.*) расписан под мрамор вертикальным струйчатым орнаментом». Другое панно «представляло также расписанную струйчатым орнаментом плиту; в центре — коричневый квадрат (ромб — *М.О.*), поставленный на острие; нижние углы плиты заняты коричневым (слева) и зеленым (справа)... треугольниками. По сторонам плиты ограничены красно-коричневыми вертикальными полосами» (*Воронин*, 1977. С. 20). Аналогичные приемы декора исполь-

зовались в цокольной зоне наоса и в западной части храма на Протоке.

Эти приемы как и способы изображения тканей были существенно усложнены по сравнению с теми, что были использованы в стенописи церкви Иоанна Богослова. См.: *Воронин*, *Раппопорт*, 1979. С. 125–126. Рис. 59.

[165] Все эти необычные детали композиции (известной нам, правда, лишь по акварели А.М. Федорова) делают едва ли правомочным предположение о ее ктиторском характере. См.: *Преображенский*, 2012. С. 131. [166] *Орлова*, 2012. С. 397. Ил. 489.

[167] Относительно рассматриваемой композиции Н.Н. Воронин писал, что ее детали «как и более сложные „процветшие“ кресты на белых завесах», имеющие сейчас для нас «неясное символично-магическое значение», «едва ли случайные, лишённые смысла элементы росписи» (*Воронин*, 1977. С. 55).

Помимо перечисленных элементов, к особенностям этой уникальной композиции относятся, повторяем, и фон, состоящий из размытых разноцветных полос синего, желтого и розового тонов, напоминающих радужные спектральные переходы. В ее состав, что совершенно необычно для такого рода панелей, входил также антропоморфный образ — аллегорический персонаж, возможно, образ ветра в виде представленной в активном движении человеческой фигурки в развевающейся одежде (сохранилась лишь нижняя ее часть) [165]. Примечательно, что точно по диагонали от этой фигуры было помещено изображение якоря.

Изображения подобного рода не были, видимо, такой уж редкостью для художественной культуры Южной и Юго-Западной Руси. Здесь можно вспомнить о своеобразной аллегорического характера композиции в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке с персонификациями времен года [166]. Детали рассматриваемой композиции в храме на Протоке, безусловно, восходят к космологическим представлениям, существовавшим в античности и сохранявшимся отчасти в раннехристианском искусстве. Там орнаментальные образы, модели, формы были в наибольшей мере символически осмыслены. В них была заключена древнейшая информация, аккумулированы изначальные представления о мире и происходящих в нем процессах. Интересующая нас композиция в храме на Протоке могла быть связана и с символикой морских странствий, характерных не только для Средиземноморья эпохи античности, но и для Средневековья. Другое дело, насколько адекватно впоследствии эти представления и их символы понимались и интерпретировались как их создателями, так и позднейшими исследователями [167].

Панель, некогда существовавшая на западной плоскости северо-восточного столба, также известна нам по акварели А.М. Федотова. Она представляет собой еще один вариант имитации *opus sectile* [168], но не имеет столь явно выраженного символического подтекста [ил. 756]. Тем не менее, сочетание крупного диска с вписанными в него четырьмя сегментами из волнистых линий и дымчатым квадратом в центре, а также с малыми дисками в периферийных частях композиции, восходит к древнейшим геометрическим символам, утратившим свое изначальное значение. Здесь они имеют, скорее всего, лишь декоративный характер. Аналогичной была и композиция на западной плоскости того же столба.



759

Столь многообразное и изощренное обращение к формам техники *opus sectile* в стенописях смоленских храмов отличается от известных нам русских памятников, как современных им, так и более ранних [169]. В данном случае мы имеем дело не столько с имитацией и с попытками воспроизведения структуры мрамора и узоров из сочетания разных его пород, сколько с импровизациями на темы этой техники, особенности которых наделяют их свойствами особой художественной реальности. Сложные по характеру и многозначные по смыслу варианты интерпретаций техники *opus sectile*, применявшиеся в декорации цокольной зоны храма на Протоке, как и система изображения пелен, были своеобразной вершиной развития этой традиции в смоленских землях.

Существенную роль в выборе способов и мотивов декорации цокольной зоны имело, о чем говорилось ранее, местоположение ее участков. Так, особое значение в системе живописи храма на Протоке получила декорация юго-западного столба, что, видимо, было обусловлено специфическими функциями этой зоны. На южной,

наименее заметной его плоскости декорация имела самый незатейливый характер — это было традиционное изображение диагональных прожилок мрамора. Но на северной стороне того же столба, обращенной к центру храма и практически выходящей в подкупольное пространство, декорация была значительно усложнена. Здесь существовало панно (сохранилось более его половины) с имитацией *opus sectile*. Окаймленное широкой красно-коричневой полосой, оно включало ромб, как бы врезанный в обрамление. Края ромба были обрамлены так же, как и основная форма панно. Внутреннее деление ромба на четыре зоны обозначено сходящимися под углами разноцветными струйчатыми (коричневыми, серо-зелеными, красными, охристыми) линиями, воспроизводящими мраморные прожилки, на проглядывающем фоне белого левкаса. В центре ромба помещен диск дымчатого серо-зеленого цвета. Этот же цвет имеют и треугольники в угловых частях композиции. Основные формы подчеркнуты тонкими белыми линиями с парными короткими штрихами-зацепками [ил. 758].

[168] Там же. Ил. 29.

[169] М.К. Каргер, отмечал «чрезвычайный архаизм» смоленской «полилитии»: «Среди памятников русской монументальной живописи столь реалистичную передачу приема декорировки стены „полилитией“, к тому же в весьма разнообразных вариантах, можно встретить лишь во фресковых росписях Киево-Софийского собора... Только в этой древнейшей стенописи домонгольской эпохи можно найти аналогии тем многообразным повторяющимся декоративным композициям, передающим инкрустацию из различных пород камня, которую с большим художественным вкусом и мастерством передал неизвестный нам мастер смоленских фресок...» (Каргер, 1946а. С. 108).

И наконец, совершенно уникален декор восточной и западной граней этого столба, где воспроизведены полихромные узорные ткани. Возможно, это было связано с тем, что к восточной (обращенной к центру храма и далее, соответственно, к алтарю) грани столба некогда примыкало княжеское или епископское место (кресло) [170]. Не исключено, что именно за ним было помещено изображение драгоценной ткани, «принадлежащей к типу дорогих византийских аксамитов», в медальонах которой находились фигурки птиц и львов [171]. Возможно, она заменяла собой реальную ткань, использовавшуюся при праздничных богослужениях. От этой росписи шириной 1,50 м сохранилась лишь нижняя часть, однако и она позволяет судить о некогда существовавшем узоре [ил. 759]. В больших медальонах, четко выполненных с использованием графьи, размещаются парные изображения птиц. Судя по реконструкции, они обращены друг к другу, а их головки повернуты в противоположные стороны. Крылья, хвосты и шейки птиц украшены рядами «жемчужин», как и внутренние контуры фигурок. Между ними помещено изображение «древа», к ветвям которого, со свисающими гроздьями ягод, тянутся клювы птиц. Сложное обрамление медальонов состоит из двух рядов мелкого «жемчуга» и широкой полосы

между ними с мотивами пальметт (элементы внутри них напоминают стилизованные листочки плюща на изображениях пелен). По внешнему краю они обрамлены рядом мелких мотивов, также напоминающих листочки плюща со слегка отходящим средним звеном. Крупные медальоны в четырех местах крестообразно соединены системой малых кругов с «жемчужной» обнизью по краям. Внутри них находятся парные изображения львов, приподнявших на задних лапах [ил. 760]. Мягкостью форм и выражением эскизно обозначенных морд они скорее похожи на львиных детенышей. Между ними помещен копьевидный стержень, напоминающий мотивы, которые украшают пелены храма. В промежутках между медальонами — крестообразно соединенные сердцевидные формы с уступчатым крестообразным же элементом в центре. Их удлинненные концы имеют копьевидное завершение, опять-таки ассоциирующееся с мотивами, использованными в декорации пелен. Внутри этих форм помещаются своеобразные трехчастные пальметты.

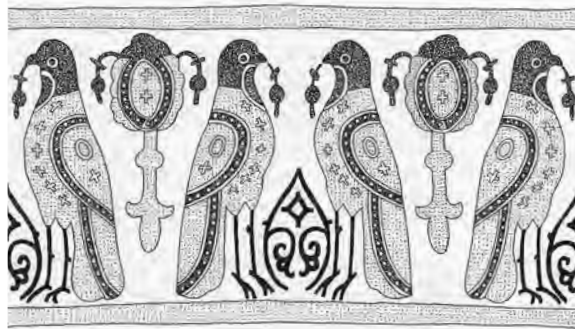
Ткань, копируемая на столбе храма на Протоке, имеет характерные детали, позволяющие предположить, что ее образцы были выполнены в определенной мастерской, скорее всего византийской, константинопольской, хотя уже в XI в. стиль шел-

[170] Там сохранилась какая-то деревянная деталь, возможно, его остаток. Известковый пол рядом имеет прямоугольную выемку 64×160 см (Воронин, Раппопорт, 1979. С. 309).
[171] Воронин, 1977. С. 41. Ил. 23–26.



760

коткачества приобрел интернациональный характер, что затрудняет определение принадлежности ее византийскому или исламскому миру [172]. Речь идет о своеобразных пальметтах в широкой обводке крупных медальонов. Они встречаются на шелке с грифонами византийской работы XI–XII вв. из сокровищницы собора в Сансе (Франция), на одежде из ткани с грифонами из сокровищницы собора в Сьоне (Швейцария), также византийской работы XI в. [173], на ткани, в нескольких местах воспроизведенной в росписи церкви Свв. Апостолов в Перахорио на Кипре (вторая половина XII в.) [174]. Во всех упомянутых случаях присутствует широкая полоса с пальметтами, с двух сторон обрамленная двойной тонкой обводкой с имитацией мелкого жемчуга. Узоры такого рода отличают парадные, драгоценные ткани, которые сами по себе свидетельствуют о принадлежности или связи их с той или иной личностью высокого социального ранга. (В случае с декором



761



762

761 Изображение ткани. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Схема-реконструкция. Деталь. По: Воронин, 1977. С. 48

762 Изображение на колте. Эмаль, золото. Киев (?). XII в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

763 Изображение ткани. Фреска с ктииторским портретом из церкви в Бояне, Болгария. 1259 г. Деталь

764 Изображение ткани. Роспись храма на Протоке в Смоленске. Деталь



763

храма на Протоке это мог быть князь [175].) Узор ткани, воспроизведенной в смоленской росписи, в основных чертах напоминает покров гробницы св. Потентияна (XII в.), хранящийся в сокровищнице собора в Сансе [176], с парными изображениями птиц в медальонах, отвернувших головки от стилизованного дерева, и с фигурками птиц в качестве промежуточных мотивов.

Об особом значении, которое придавалось украшению юго-западного столба храма, свидетельствует и декорация его западной грани. Скорее всего, она также представляла собой воспроизведение ткани, от которого фрагментарно сохранилась нижняя часть с изображением двух крупных (60×80–90 см) зверей, помещенных спинами друг к другу. Возможно, это были львы, как и в небольших медальонах шелка, воспроизведенного на противоположной стороне столба, или грифоны, изображения которых использовались чаще [177]. Фигуры зверей были представлены на синеватом фоне [178]. Такая в своем роде геральдическая композиция также могла служить подтверждением статуса властителя. Аналогия в данном случае может составить драгоценная ткань на одежде Десиславы из ктииторского портрета в росписи церкви в Бояне (Болгария, 1259). Там в очень крупных медальонах изображены львы или пардусы спинами друг к другу по сторонам условно представленного дерева в центре [179] [ил. 763]. Близкое по характеру изображение зверей, возможно, бескрылых грифонов, существует

[172] Muthesius, 1997. P. 514.

[173] Там же. Pl. 112a, 42a.

[174] ИРИ, 2012. Ил. 421.

Характерно, что в двух последних случаях совпадают и другие детали — мелкие стилизованные растительные формы с треугольными завершениями. [175] Храм на Протоке, выделяющийся своими размерами, сложностью архитектурной композиции, наделенный функциями усыпальницы, тем не менее считается монастырским. См.: Воронин, Раппопорт, 1979. С. 327. Однако присутствие в нем у юго-восточного столба особого места, возможно, княжеского, может свидетельствовать о его ином назначении. Таким же было и расположение царского места Ивана Грозного в московском Успенском соборе.

[176] Muthesius, 1997. Pl. 61b.

[177] Ткани с изображениями грифонов предназначались, как правило, для императорских одежд. Например, изображения вышитых золотом парных грифонов в медальонах украшали одежду Мануила I Комнина (1143–1180). См.: Muthesius, 2008. P. 9.

[178] Воронин, 1997. Рис. 22. С. 41.

[179] Pirivatic, 2011. Таб. 3.



764

на шитой шелком и золотом ткани испанского происхождения, в верхней части которой на горизонтальной полосе вышита повторяющаяся надпись на куфи — «благословение и победа» [180]. Два крупных геральдических льва, символы норманнской династии, изображенные спинами друг к другу по сторонам стилизованного древа жизни, украшают знаменитую коронационную мантию короля Сицилии Роджера II (1093–1154) работы исламских мастеров в Палермо, хранящуюся в Шатцкаммер Хофбурга в Вене [181]. Драгоценная шелковая ткань конца X — начала XI в. с парными изображениями крупных львов хранится в Епископальном музее Кёльна [182].

Ткани, представленные на декоративных панелях в росписи храма на Протоке, обладали своего рода маркирующими функциями, обозначающими существенные зоны росписи. Помимо выделения юго-западной зоны, погребальных мест, ткань, типологически близкая к той, что помещена на восточной плоскости юго-западного столба, была воспроизведена на восточной стене южной галереи в качестве имитации алтарной завесы. Эту стену прорезали три ниши — подобия алтарных апсид. Их использовали для отправления заупокойных поминальных служб в галерее, служившей усыпальницей, в стенах которой были устроены аркосолии с гробницами [183]. Здесь опять можно вспомнить об аналогичном по характеру и месту в интерьере воспроизведении узорной ткани в росписи храма в Перахорио на Кипре,

находящемся в зоне алтарной преграды, а также в алтаре.

Изображения тканей, не повторяющиеся по рисунку, другого характера и, видимо, другого происхождения, судя по фрагментам росписей, сохранившимся в многочисленных аркосолиях храма на Протоке — своеобразного мавзолея-усыпальницы, имитировали покровы на гробницах. Роспись IV аркосолия южной стены представляла собой имитацию узорной погребальной пелены, композиция которой состояла из горизонтальных рядов с парными изображениями птиц и небольших древ — символов райского сада и вечной жизни, характерных для надгробных композиций [ил. 761]. Птицы были изображены «во весь рост, с голенатыми ногами и маленькими шпорами» [184], их размер составлял 28–29 см. Между парами птиц, обращенных друг другу, на уровне их ног помещен сильно стилизованный растительный мотив — интерпретация арабески. Стилизованные древа жизни, разделяющие эти парные изображения, имеют овальные волнистые кроны, декорированные крестиками и мелким «жемчугом», а внизу они заканчиваются пальметтой. Горизонтальные разделительные линии обозначены светлой охрой. Тельца птиц коричневые, украшены крестиками, контуры крыльев и хвоста выделены белыми точечками, мелкими «жемчужинами», головки — красные, как и макушки древ.

Образцом для этой композиции послужила ткань восточного происхождения или

[180] Kendrick, 1924. P. 61. Pl. 989.

[181] Fossi, 2008. P. 14.

[182] Trilling, 1997. Fig. 3.

[183] Фрагмент этой ткани, изображение которой занимало некогда простенок между нишами «алтаря» и «жертвенника», уцелел слева от ниши «алтаря». См.: Воронин, 1977. С. 68. Рис. 36.

[184] Там же. С. 40. Ил. 21.

испанская, с характерными для них горизонтальными рядами изображений. Здесь уместна аналогия, приведенная Н.Н. Ворониным, — мусульманская ткань первой половины XI в., с надписью на куфи по контуру крыльев («вечная сила, терпение и власть»), также с арабеской между птицами и деревом, их разделяющим [185]. Однако лапидарность форм, «миролюбивый» облик птиц на ткани смоленского храма более напоминает такие же фигурки, выполненные в технике перегородчатой эмали, например, на золотых колтах середины — второй половины XII в. из клада, найденного под Рогачёвом, в Белоруссии [186] или на колтах южнорусского происхождения, хранящихся в Музее Метрополитен того же времени [ил. 762].

Рисунок ткани во втором с запада аркосолии, как бы наброшенной на гробницу [187], был ориентирован на тот же образец. Декор ее также состоял из горизонтальных рядов, разделенных светло-охристыми полосами и заполненных парными изображениями птиц [ил. 766]. Расположенные по сторонам древ на изначально белом фоне левкаса, они были обращены друг к другу спинками. Особенность композиции — «поясное» изображение птиц [ил. 764]. Показаны только верхняя их часть и лишь кроны древ, очень напоминающие, даже в мельчайших деталях, ткань в IV аркосолии. Древа «коричневые, иногда с киноварной верхушкой, с черно-белой сердцевинкой; крона украшена белыми крестиками, указывающими на ее священный характер. Расцветка птиц выполнена в той же гамме. Их туловища коричневые, головки красные. Край крыла очерчен черной полосой в белом контуре с белыми точечками „узора“; крыло украшено чер-



765

ными кругами в белой окантовке и белыми крестиками»; ряды таких же крестиков и кружков украшают грудки птиц, также обозначая священность этих обитательниц райского сада [188]. В клювах птицы держат темно-синие веточки с ягодами. Возможно, намереваясь как-то разнообразить декор, сделать горизонтальные регистры более узкими, но не желая менять масштаб фигурок птиц, исполнитель этой росписи просто обрезал изображение, поскольку, если бы их размеры составляли около 30 см, как в предыдущем варианте, в отведенное поле уместились бы только две горизонтальные полосы.

765 Изображение ткани. Роспись храма на Воскресенском холме в Смоленске. Схема-реконструкция. Деталь. По: Воронин, 1977. С. 48
766 Изображение ткани. Роспись храма на Протоке в Смоленске
767, 768 Изображение ткани. Роспись базилики Сант Анжело ин Формис близ Капуи, Италия. 1080-е гг. Детали



766

Гораздо более простой, но также характерный для тканей узор украшал надгробную пелену, представленную в южном аркосолии западной стены. Он состоял из прозрачной красной ромбической сетки, в которую были вписаны зеленоватые пятичастные листовенные мотивы — своеобразная модификация пальметт. Аналогичный узор встречается на ткани, изображенной в одной из сцен с чудесами св. Николая в росписи церкви Св. Николая Касничи в Кастории (вторая половина XII в.) [189]; он вообще достаточно типичен для византийских тканей, в том числе изображенных на миниатюрах, например, на одном из портретов императора Михаила VII в уже упоминавшейся рукописи Слов Иоанна Златоуста 1078–1081 гг. из Национальной библиотеки Франции [190].

О точности воспроизведения реальных образцов свидетельствуют фрагменты изображения ткани, которые сохранились в руинах еще одной смоленской постройки — церкви на Воскресенском холме, относящейся примерно к тому же времени, что и храм на Протоке. Композиция здесь также состояла из медальонов с вполне реалистичными парными изображениями птиц. Их фигурки, обращенные головками друг к другу, помещены по сторонам стилизованного древа таким образом, чтобы вторить форме круга. Широкое обрамление медальонов на этот раз включало только маленькие полые кружки — имитацию жемчужин, а в интервалах между ними — четырехконечные формы, состоящие из сердцевидных мотивов с вписанными в них пальметтами и стрелообразными завершениями, напоминающими ткань из храма на Протоке [ил. 765]. Изображение этой ткани, как и в храме на Протоке, было помещено в юго-западном углу храма, на лицевой стенке второго с запада аркосолия южной стены. По краям ее проходила «белая кайма с черными штрихами, как бы передающая обрамляющую ткань бахрому. Такая же кайма — снизу у пола, где она дополнена желтой полосой» [191]. Длина этого участка росписи составляла 1,90 м. Этот узор имеет почти точную аналогию — византийский узорный шелк, хранящийся в сокровищнице кафедрального собора в Сансе (Франция) [192].

Была ли традиция изображения узорных тканей в цокольной зоне росписей смоленских храмов (в стенописях других русских земель они, возможно, просто не сохранились) чисто византийской? Скорее всего, нет. Известно, что роскошные ткани разного рода и назначения использовались для украшения христианских храмов по крайней мере с IV в., о чем свидетельствуют описания очевидцев. Так, паломница Эгерия, совершившая путешествие по Святой земле (381–384), описывая постройки Кон-

стантина в Вифлееме и Иерусалиме, упоминает о разнообразных тканях, шелковых и шитых золотом [193]. Павел Силенциарий, повествуя о внутреннем убранстве Софии Константинопольской, говорит о драгоценных тканях, в том числе украшенных золотой листвой [194].

Изображения тканей появляются в стенописях византийского круга в основном в средневизантийский период, как в столице империи, так и на Балканах, и представляют собой преимущественно воспроизведения светлых подвесных пелен, но не драгоценных полихромных шелков [195]. В цокольной зоне росписи базилики Сант Анжело ин Формис (1080-е?) по стенам нефов представлены подвесные узорные цветные ткани, поднимающиеся на довольно значительную высоту, но там тип и функциональное значе-

[185] Venturi, 1902. Tav. 357.

[186] Обнаруженный Э.М. Загорюльским при раскопках 1979 года, он хранится в Нумизматическом музее исторического факультета БГУ в Минске (Инв. № 3662, 3663).

[187] Длина ее составляла 1,80 м, ширина верхней плоскости — 80 см, а боковой — 70 см, так что «кусок» ткани имел общую ширину 1,50 м.

[188] Воронин, 1977. С. 38. Ил. 18–19.

[189] Pelekanidis, Chatzidakis, 1985. P. 64. Pl. 18.

[190] См.: Лазарев, 1986. Т. 2. Ил. 238.

[191] Воронин, 1977. С. 110, Ил. 60–62.

[192] Muthesius. 1997.

Fig. 43a, b.

Точность и тщательность воспроизведения образцов тканей в росписях смоленских храмов или импровизации на их темы с сохранением стилистики и типологии рисунка позволяют усомниться в датировке XII веком каймы так называемой фелони Антония Римлянина (Игнашина, 2003. Кат. 3. С. 26). Она представляется произведением более поздним и не столько компилятивным, сколько в своем роде вымышленным.

[193] Egeria, 1971. P. 127.

[194] Mango, 1972. P. 88.

[195] См.: Орлова, 2004. С. 9–36.



767



768



769

ние их иные [ил. 768]. В алтарной части была изображена гладкая цветная ткань [ил. 767]. В раннероманских росписях в Италии, как упоминалось ранее, также изображались в основном светлые пелены с определенным набором особых декоративных мотивов, хотя в интерьерах храмов, преимущественно в алтарной зоне, во множестве использовались реальные ткани, как правило, украшенные сюжетными сценами. Имитации полихромных тканей, более или менее близкие к оригиналам, появляются там не ранее XIII и особенно в XIV в. [196]

Смоленские фрески, вернее, сохранившиеся их фрагменты, существенно дополняют наши представления о развитии системы живописной декорации в конце XII — начале XIII в., по крайней мере в пределах Юго-Западной Руси. Визуальный облик интерьера претерпевает в этот период существенные изменения, обретая новые качества. Разного рода и назначения реальные ткани, как литургического, так и светского характера, с чисто орнаментальным декором, использовавшиеся на праздничных службах и в обычном богослужебном обиходе, дополняются и отчасти, возможно, заменяются их воспроизведениями, обогащающими внутреннее пространство храма новыми декоративными и символическими акцентами, типологическими аллюзиями. Изменение облика интерьера, помимо возможных ретроспективных устремлений и желания уподобиться по богатству убранства наиболее почитаемым византийским храмам, было связано и с некоторым изменением баланса между внешним обликом храмов с элементами пластического декора и украшенностью интерьеров.

Большая часть известных ныне фрагментов собственно орнаментальных композиций росписи храма на Протоке также достаточно явно ориентирована на декор тканей [197] [ил. 769]. Их характерные признаки — небрежность и свобода в интерпретации растительного орнамента, вытянутые и слегка изогнутые верхушки его мотивов, колористическая гамма с использованием красного, желтого и голубого цветов, как в церкви Иоанна Богослова, белый фон [198]. По сравнению с поразительной тщательностью и мастерством воспроизведения узоров драгоценных шелков и декора подвесных светлых пелен, исполнение этих орнаментальных композиций кажется гораздо более примитивным или выполненным в спешке.

Колористическая гамма орнаментальных композиций была достаточно яркой, с преобладанием локальных цветов, чаще всего голубого, желтого, красного, травянисто-зеленого. Наблюдая остатки этой росписи в 1870-х гг., М.П. Полесский-Щепилло заметил, что в ней было больше пестроты, чем единообразия [199]. На самом деле роспись просто могла иметь особый характер. Об этом свидетельствует, в частности, «сочный растительный» орнамент широких оконных проемов южной стены южной галереи. «Это был незатесненный и свободно написанный извивающийся» светло-желтый побег, в некоторых случаях сохранивший «на ветках голубые и розовые цветы» или «крупные темно-зеленые листья». Подобным же орнаментом «был украшен наружный косяк портала галереи. Таким образом, роспись распространялась и на фасады комплекса» [200].

Орнаментальный декор, выходящий на фасады, — еще одна особенность убранства

[196] Osborne, 1992. P. 312–317.

[197] Там же. Ил. 51.

[198] Воронин, 1977. Ил. 51, 52.

[199] Полесский-Щепилло, 1860. С. 20–21.

[200] Воронин, 1977. С. 70.

смоленских церквей (хотя она присуща и собору Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке, и Кирилловской церкви в Киеве). Декорацию последнего памятника напоминает также колористическая гамма орнамента в росписях смоленских храмов на Протоке и на Воскресенском холме, состоящая из красного, зеленого, голубого, желтого цветов на белом фоне. В целом же можно говорить о локальных особенностях стенописей Южной и Юго-Западной Руси, типологически и колористически отличающихся от ансамблей живописи других русских земель.

Сделать вывод о существовании единого орнаментального репертуара храмовых росписей второй половины XII в. у нас нет оснований. Памятники монументальной живописи Южной и Юго-Западной Руси, северо-восточных и северо-западных русских земель представляют собой особые орнаментальные миры. В орнаменте Успенского собора во Владимире сказалось воздействие западноевропейской художественной культуры. В Георгиевской церкви Старой Ладogi новшества орнаментального репертуара отчасти созвучны эволюции декора рукописной книги, становлению тератологического стиля, хотя в данном случае это были в основном общие процессы, в том числе связанные с влиянием произведений искусства североевропейского круга. В орнаментальном репертуаре Аркажей и Нередицы различимы отчетливые приметы византийского художественного языка, очевидна близость к последней стадии эволюции орнаментального стиля живописи XII в.

Вместе с тем, безусловно, существовал общий фонд мотивов, из которого заказчики и мастера выбирали те, что соответствовали их вкусам, интересам, устойчивым локальным традициям. Процессы, связанные с развитием художественных форм, их стилистической интерпретацией выходили за условные границы территориальных и политических объединений, и это касается как памятников монументальной живописи, так и рукописных книг.

Уцелевшие до наших дней единичные орнаментированные рукописи второй половины XII в., как и стенописи, составляют не более чем фрагментарную картину. Однако высокий художественный уровень, который достигнут в декоре отдельных сохранившихся произведений, разнообразие тем и мотивов, их отличающее, позволяют предполагать существование достаточно протяженной цепочки памятников, предшествовавших их появлению.

К концу XII столетия в процессе формирования орнаментального репертуара русских рукописей можно выявить две наиболее заметные (среди дошедших до нас произведе-

ний) тенденции. Вернее, к этому времени были выработаны и доведены до совершенства две его версии, в известной мере элитарные, наряду с которыми, скорее всего, существовали многие другие варианты. Обе эти версии можно считать тератологическими [201], хотя и в разной мере. Они появляются более чем за столетие до окончательного оформления того варианта орнамента, который мы традиционно называем «звериным». Его преобладающим элементом в рукописях начиная с конца XIII в. станет угловатое, «корзиночное» плетение из широких белых ленточных элементов, своего рода ремней, помещенное на голубых, синих, зеленоватых фонах, включающее и нередко почти поглощающее изображения фантастических зверей, птиц, человеческих фигурок. Этот декор будет являться отличительной особенностью русских, преимущественно новгородских, рукописей. Судить об этом, впрочем, следует с большой осторожностью, поскольку в данной сфере наши знания существенно уступают нашему незнанию — слишком многие звенья утрачены, слишком многие памятники до нас не дошли. Поэтому попытки обозначить направления, создать некую реконструкцию развития художественных процессов являются достаточно условными.

Одна из версий орнамента такого типа, сформировавшаяся к концу XII в., представлена группой рукописей, монохромный графичный декор которых выполнен с использованием тонких белых (собственно, цвет пергамента) жгутов, выделенных красными контурами, а в заставках и в отдельных инициалах имеющих красный фон. Эти гибкие жгуты (нередко украшенные мелкими черными точками), образующие узлы и петли все более усложняющегося узора, оплетают стилизованные звериные и птичьи изображения, включают растительные мотивы и даже отдельные человеческие фигурки. Однако во многих случаях зооморфные и антропоморфные образы еще сохраняют равноправное положение по отношению к плетенке, их соотношение скорее партнерское, чем подчиненное. Рукописи этой группы имеют в основном новгородское происхождение [202]. Пожалуй, наиболее завершенную и изощренную форму этот орнамент получил в Евангелии из собрания РГБ (Рум. 104) [ил. 770–775].

Вопрос происхождения этой разновидности орнамента остается открытым. Большинство исследователей, несмотря на новгородскую принадлежность основной части рукописей, в которых он встречается, считают его истоки южнорусскими и южнославянскими [203]. Однако южнославянские памятники с инициалами, типологически напоминающими тератологические варианты

[201] Вопросы происхождения тератологического орнамента затрагивались в ч. I т. 2 ИРИ. См.: Орлова, 2012. С. 371–375.

[202] Такого рода тератологический декор характерен для Типографского Евангелия (РГАДА, Ф. 381. № 7), Благовещенского Кондакаря (РНБ, Q. п. I. 32), для Евангелия апракос (РГБ, Рум. 104. Ф. 256) и, судя по всему, изначально для Евангелия апракос (ГИМ, Хлуд. 170-д), которое сейчас датируется палеографами (А. Л. Лифшицем и А. А. Туриловым) серединой — второй половиной XII в., а также для Лествицы Иоанна Лествичника из РГБ (Рум. 199), в настоящее время датируемой концом XII в. См.: Сводный каталог, 1984. № 145, 153, 206, 243; Турилов, 2002. С. 204–210.

[203] См.: Киселёв, 1983. С. 185.



770



771



772



773



774



775

[204] Охридский Апостол (РГБ, Грин. 13. М. 1695) конца XII — начала XIII в. с элементами так называемой народной териологии едва ли может считаться образцом — слишком примитивно натуралистичен его декор, включающий лишь некоторые элементы плетения.
[205] Мошин, 1957. Р. 29–35.
[206] Такие разные исследователи, как И. В. Ягич и А. И. Некрасов, знакомые с сербским Евангелием «грешного Будила» первой половины XIII в. (Ват., Слав. 4) только по альбому В. В. Стасова, одинаково полагали, что в определение извода вкралась ошибка и речь идет о русской рукописи. См.: Турилов, 2009. С. 238–252. В ряде исследований, посвященных происхождению териологического орнамента, проводится мысль о том, что источником, откуда черпали свои мотивы южнославянские мастера, служили не русские рукописи, опережающие их в развитии этого вида декора, а инициалы тера-

тологического характера, изредка встречающиеся в греческих рукописях IX–X вв. — наиболее часто это змеевидное существо с головой зверя, обвивающее мачту буквы (*Babić*, 1995. P. 21–31). Однако эпизодичность и практически однотипность весьма примитивных инициалов в греческих рукописях, которые лишь весьма условно можно назвать тератологическими, в свою очередь, наводит на мысль об их копияном характере. Скорее можно обратиться к рукописям, происходящим из южноитальянских скрипториев VII–VIII вв., часть декора которых представляет собой если не вполне оригинальные модели, то, во всяком случае, образцы, возможно, впоследствии адаптированные (*Orofino*, 2010. Fig. 389). С не меньшим основанием можно вспомнить и об инициалах других латинских рукописей, в частности Проповедей VIII–IX вв. из кафедрального собора Кракова (Капитульная библиотека, KP 140. См.: *Sztuka Polska*, 1971. T. I. III. 733–738), или, например, об инициалах Псалтыри из библиотеки Бамберга (*Bamberg, Misc. Patr. Lat. 61*. В.А. Мошин в свое время отмечал, что на этапе становления сербский орнамент испытывал романо-итальянские, македонско-болгарские и русские влияния. См. также: *Киселёв*, 1988–1989. С. 31–43. [207] *Морозова*, 2013. С. 220–231. [208] Иной характер имели гибридные инициалы Остромирова Евангелия, декор которых не имеет аналогий в рукописных памятниках и возводится исследователями — часто на основании сходства единственной незначительной детали — то к ранним болгарским рукописям (*Пуцко*, 1981a. С. 70–91), то к латинским кодексам типа Трирской Псалтыри (Псалтыри Экберта) (*Уханова*, 2013. С. 206–230), как известно, бытовавшим на Руси, но имеющим совершенно иную художественную природу. С такой же долей вероятности можно вспомнить и образцы сарматского и скифского звериного декора. [209] *Лазарев*, 1953. С. 425.

инициалов в русских рукописях, датируются не ранее начала XIII в. [204] В.А. Мошин справедливо считал так называемую техническую тератологию южнославянских рукописей неотъемлемой частью «первого восточнославянского влияния» конца XII–XIII в. [205]

Оригинальность интересующего нас варианта орнамента совершенно не обязательно была связана с прямой ориентацией на предшествующие рукописные памятники, откуда бы они ни происходили [206]. Слишком необычна и богата была орнаментальная культура домонгольской Руси, прежде всего Киевской, вбиравшей в себя самые разнообразные импульсы, чтобы не допустить возможности самостоятельной генерации, создания такого рода декора на основе множества моделей, мотивов, образцов разного рода и происхождения, привозимых или использовавшихся приезжавшими из разных земель мастерами.

Среди образцов орнаментального декора, нашедших отражение в таких древнерусских рукописях конца XI в., как, например, Служебная минея на август из собрания РГАДА (Ф. 381. № 125) [207], могли быть и византийские ткани, и романо-итальянские рукописи, и произведения романской пластики, воспроизводившиеся, скорее всего, самим писцом в довольно примитивных формах, однако проясняющие истоки многих орнаментальных моделей [208].

Мы не знаем, где изначально разрабатывался интересующий нас вариант рукописной тератологии — в южных или северо-западных русских землях. Показательно, что Добролюбо Евангелие 1164 г. (РГБ, Рум. 103), провинциальный памятник южнорусского происхождения, содержит минимум инициалов тератологического типа, составляющих в этой рукописи лишь небольшой процент от традиционно византийских моделей.

Хотя неизвестно, откуда именно были получены образцы, претворенные в двинный декор, его прототипы в целом ряде случаев достаточно узнаваемы. Так, например, характерные «восьмерки» из Румянцевского Евангелия (РГБ, Рум. 104. Л. 46, 103) — типичный элемент германского «звериного» орнамента, как и англо-ирландского, и скандинавского.

Тератологический декор более чем какой-либо другой на определенной стадии развития служил своеобразным «эсперанто», синтезировавшим мотивы разного времени и генезиса. Сфера его распространения выходила далеко за пределы рукописной орнаментики. Произведения монументальной пластики, деревянной резьбы, предметы искусства малых форм, сюжетная живопись, в которой неизбежно присутствовали предметы окружающего мира, пребывали (по крайней мере, если подходить к ним с позиции орнаментальных моделей)

в общем художественном пространстве, образовывали единую среду образов. В ней орнаментальные мотивы циркулировали, легко преодолевая любые границы — временные, пространственные, конфессиональные, притягивались, укоренялись там, где для этого существовали предпосылки.

Нельзя не согласиться с В.Н. Лазаревым, писавшим относительно происхождения «звериных» мотивов во владими́ро-суздальской монументальной пластике — еще одним из запутанных вопросов истории русского искусства, — что обычно исследователи основываются «на чисто внешних сопоставлениях, забывая о том, что звериный орнамент был широчайшим образом распространен по территории всего средневекового мира. Поэтому из факта установления сходства между звериными мотивами двух различных памятников еще отнюдь не следует, что один из этих памятников повлиял на другой. Звериные мотивы... были настолько понятны склонному к фантастике средневековому мышлению... что они могли складываться и развиваться в разных странах совершенно независимо. Здесь параллелизм развития — вещь более обычная, чем в любой иной области художественного творчества» [209]. Именно поэтому попытки найти конкретные источники, выявить земли, регионы, откуда на Русь в той или иной форме пришел тератологический декор, не представляются продуктивными.

Однако, безусловно, присутствовала и преемственность. Несмотря на спорадический характер распространения тератологических форм и универсализм средневекового мышления, существовали все же определенные исторические периоды, конкретные обстоятельства (среди них — замирание одних связей и активизация других, приезды мастеров, пожелания заказчиков и, что не менее важно, определенная предрасположенность, благоприятная почва), когда те или иные импульсы, воздействия оказывались особенно актуальными и востребованными. Цепочка, тянувшаяся от кельтского, германского, англо-ирландского, наконец, скандинавского «звериного» орнамента, в особых условиях приводила к возникновению и особым вариантам тератологического декора на Руси.

Мы не знаем, каким образом формировались модели тератологических инициалов в русских рукописях. Был ли процесс создания «инновационных» моделей постепенным или в один прекрасный момент ведущий мастер, талантливый график, каллиграф вырабатывал некие эталонные образцы, которые затем с той или иной степенью точности копировались или исполнялись с прорисей не столь искушенными художниками, его современниками, потомками или даже самими писцами. Не знаем мы, и как осуществлялись связи между худо-



776



777

жественными центрами и, соответственно, книгоделательными мастерскими, каков был механизм обмена — были ли это книги образцов, готовые рукописи, мигрирующие мастера? Но можно допустить, что данное явление имело характер отнюдь не локальный. Нельзя исключить, что интересующая нас в данном случае версия тератологии в упомянутых выше рукописях (в основном новгородских), составляющих компактную группу, была синтезирована и разработана на основе древнейших русских кодексов изначально в Южной Руси или, возможно, с помощью мастеров, оттуда пришедших.

Одной из таких эталонных рукописей могло быть Евангелие из РГБ (Рум. 104. Ф. 256). Инициалы Типографского Евангелия (РГАДА. Ф. 381. № 7), представляются копиями, возможно, даже выполненными

с прорисей, хотя нам ничего не известно о практике такого рода, но все подобные предположения являются условными.

Н.Б. Тихомиров, тщательно занимавшийся Евангелием Рум. 104, датировал рукопись концом XII в. «Относить ее к более раннему времени, — как он писал, — не позволяют особенности орнамента: тератологический орнамент в заставках и инициалах представляет собой более высокую ступень развития, чем в известных новгородских рукописях» [210].

На самом деле, если сравнить отдельные инициалы двух Евангелий — Рум. 104, и Типографского, разница в исполнении очевидна. Вопрос, что чему предшествовало, остается. Проблема существования прорисей определенных моделей орнамента также требует осмысления. Очевидно, что в рукописи Евангелия апракос из РГБ (Волок. 1) конца XIII в., по крайней мере часть инициалов выполнена либо по прориси с внешнего контура буквы при беспомощном внутреннем заполнении, либо, видимо, самим писцом.

Н.Б. Тихомиров отмечал, что с рукописью Рум. 104. имеют значительное сходство, а иногда даже полностью совпадают ряд инициалов и заставка Лествицы Рум. 199 (конец XII в.) Некоторые инициалы этих рукописей действительно демонстрируют такое сходство [ил. 776, 777]. Что же касается заставки,



778

[210] Тихомиров Н.Б. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей XI–XII вв., хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В.И.Ленина // Записки Отд. рукописей ГБЛ. Вып. 30. М., 1968. С. 87–90, 116–121. № 14.

- 776 Инициал Евангелия
апракос. Новгород. РГБ,
Рум.104
- 777 Инициал «Лествицы»
Иоанна Лествичника.
Новгород. Конец XII в.
РГБ, Рум.199
- 778 Обрамление врат. ДЕРЕ-
ВО. Церковь в Урнес, Норве-
гия. Около 1130 г. Прорись.
По: Hohler, 1999. Vol.2. P. 58
- 779 Заставка Евангелия
апракос. Новгород. РГБ,
Рум.104
- 780 Заставка «Лествицы»
Иоанна Лествичника.
Новгород. РГБ, Рум.199



779



780

с этим трудно согласиться. Несмотря на то что «полевые» детали обеих заставок близки, их основные части существенно различаются. Более того, вариант заставки Рум.199 представляется если не исходным, то весьма особым в определенной группе заставок с тератологическим орнаментом.

Становление этого типа тератологической заставки можно пунктирно проследить на примере определенной группы новгородских рукописей второй половины — конца XII в., подчеркнув, что их формирование напрямую не связано с процессом сдвоения инициалов, как принято считать, и напомнив, что красноконтурная монохромная заставка Добрилова Евангелия имеет еще вполне византийский характер [ил. 781]. Итак, заставки в рукописи Новгородского Стихиряря 1157 г. (ГИМ. Син. 589. Л. 1 об.) и Типографского Евангелия еще лишены звериных форм, однако их уже отличает змеиная гибкость жгутового плетения. И далее, в одном практически ряду идут заставки «Благовещенского» Кондакаря (РНБ, Q.п.1.32) конца XII в. и заставка Рум.104 [ил. 779] — абсолютно эталонный образец. Скорее всего, ему предшествовали варианты, подобные тому, который дошел до нас в Рум.199. Это тип заставки с мягко свернутыми переплетающимися кольцами ленточных форм, переходящими в обозначенные лишь их утолщениями драконьи тела с удлинненными мордами [ил. 780]. Типологически такого рода заставка близка к резному деревянному декору церкви в Урнес, Норвегия, возведенной около 1130 г. [ил. 778]. Понятно, что в данном случае речь идет не о буквальном сходстве деталей, но о принципе подхода к организации композиции и в известной мере о воспроизведении технологических особенностей резьбы.

О том, что мотивы деревянной и каменной резьбы оказывали влияние на формирование заставок и инициалов тератологического стиля, свидетельствует и целый ряд инициалов в рассматриваемой группе новгородских рукописей второй половины — конца XII в. Например, одна из моделей инициала «В», встречающаяся практически во всех названных рукописях, восходит к тем же образцам, что и «звериные мотивы» черниговской капители.

Развитие рассматриваемого варианта орнамента не ограничивается рамками домонгольского периода. Оно было продолжено, по крайней мере в рукописях. И весьма выразительное тому подтверждение — «Симоновское Евангелие» 1270 г. (РГБ, Рум.105). Причем отдельные его инициалы и заставки подтверждают существование единого художественного поля, в котором формировались и продолжали жить орнаментальные мотивы, используе-

мые как в искусстве каменной резьбы, так и в данном случае — в рукописях, влияние монументальной пластики на отдельные элементы декора которых кажется очевидным.

Политическая раздробленность и даже противостояние отдельных русских земель, видимо, не исключали передвижения мастеров, не препятствовали высокой мобильности образцов орнамента, известной общности художественных процессов.



781



782

781 Заставка Добрилова Евангелия. 1164 г. РГБ, Рум.103.
 782 Заставка Евангелия апракос. РГБ, Рум.104
 783–785 Инициалы Пантелеймонова Евангелия. Новгород. 1180-е гг. (?). РНБ, Соф.1.
 786 Инициал Остромирова Евангелия. 1056–1057 гг. РНБ, Ф.п.1.5. Л. 29 об.
 787, 788 Инициалы Пантелеймонова Евангелия. РНБ, Соф. 1



783



784



785



786



787



788



789



790

Об этом позволяет судить и рассмотренный орнамент монументальной живописи второй половины XII в., и еще одна группа орнаментированных рукописей, созданных в конце XII — первой трети XIII в., с другим вариантом тератологического декора. Она представлена в настоящее время как минимум тремя по-своему выдающимися памятниками. Это Пантелеймоново Евангелие из РНБ, Спасское Евангелие из Ярославского музея-заповедника (ЯГИАХМЗ, № 15690), Евангелие из Научной библиотеки МГУ (НБ, 2 Ад. 80) и, отчасти, Апостол из собрания ГИМ. Созданные в разных художественных центрах, они близки друг другу по ряду характерных признаков. В отличие от первой группы рукописей, декор которых так или иначе был преобразован и впоследствии получил развитие, новую интерпретацию в русских рукописях второй половины XIII и XIV в., орнамент в этом варианте, насколько можно судить, не перешел рубеж домонгольской эпохи.

К периоду, рассматриваемому в настоящей главе, имеет отношение лишь первая рукопись названной группы — созданное в Новгороде Пантелеймоново Евангелие, отличающееся изощренно исполненными инициалами, столь типологически и стилистически проработанными, что, кажется, оно едва ли представляет начальный этап эволюции данного варианта орнаментации. Плоскости фона внутри инициалов (и это еще одна отличительная особенность указанной группы рукописей) имеют полихромную расцветку, яркую, насыщенную, правда, не во всех случаях в полной мере сохранившуюся — зеленую, голубую, желтую и красную. Большая часть всех форм была задана компонен-

тами двух заставок этой рукописи и их «полевыми» деталями.

Декор инициалов представляет собой своего рода синтез отдельных элементов плетения, зооморфных деталей и стилизованных растительных мотивов разной формы и генезиса. Основная конструкция инициалов, как и в первой группе рукописей, образована тонкими гибкими стеблями-жгутами, белыми (собственно, тон пергамента) с красными контурами. Из них сформированы отдельные элементы очень изысканного плетения, органично включенные в композицию инициалов. Нередко оно заканчивается небольшими звериными, как правило, драконьими мордами с характерными хохолками, продолжающими лобную часть [ил. 789], или крупными головами монстров [ил. 785]. В композицию инициалов такого рода входят изображения птиц, помещенные, как правило, у мачты букв [ил. 783, 784], и образованные этими же стеблями геометрические мотивы. Характерно при этом, что фигурки птиц нередко раскрашены, как и фон инициалов, плетенка же и многочисленные растительные мотивы сохраняют монохромность.

Интенсивная полихромия в инициалах Пантелеймонова Евангелия может иметь разную природу. Здесь позволительно говорить о полихромии рукописей южноитальянских скрипториев, о яркости цвета в орнаменте византийских рукописей X–XII вв., о многоцветности заставок новгородского Мстиславова Евангелия начала XII в. Но более всего разноцветные заливки фона напоминают эмали, как и инициалы Трирской Псалтыри с их яркими зелеными, синими и красными фонами

[211] Характерно также, что ряд эмалевых дробниц на саккосе митрополита Алексия (1364), по всей видимости, относящихся к концу домонгольского времени, имеют аналогичную колористическую гамму и даже сходные мотивы. (Отмечено И.А. Стерлиговой)



791



792

в сочетании с золотом [211]. Можно вспомнить и о полихромных инициалах Остромирова Евангелия (1054), разумеется, совершенно иного характера, но тем не менее находящихся в начале того пути, который в известной мере был завершен декором рассматриваемой группы рукописей. Абсолютно уникальные для своего времени, они не были полностью забыты, о чем свидетельствуют некоторые детали. Так, инициал «В» на л. 87 Пантелеймонова Евангелия [ил. 785] в качестве типологического образца имеет инициал «В» на л. 29 об. [ил. 786] и Остромирова Евангелия. Инициал «В» на л. 82 об. [ил. 787]. Пантелеймонова Евангелия на мачте буквы имеет характерные крестообразные мотивы, встречающиеся и на мачте аналогичной буквы Остромирова Евангелия.

Об обращении к домонгольским рукописям более раннего времени свидетельствует и интерес к мотивам цветочно-лиственного византийского орнамента, встречающимся, в том числе, в Мстиславовом Евангелии. Эти формы использованы прежде всего в двух заставках Пантелеймонова Евангелия. Но если в первой, на л. 1, цветочные формы отчасти моделированы, раскрашены и помещены на полихромных фонах, как и в инициале на л. 80 [ил. 788], то заставка этой же рукописи на л. 88 [ил. 782] имеет монохромный характер и напоминает заставку Добрилова Евангелия [ил. 781].

Геометрические мотивы, встречающиеся в Пантелеймоновом Евангелии, представляют особый интерес. В некоторых случаях повторяя элементы второй заставки, они приобретают и самостоятельное значение, жестко формируя структуру инициала

четкими вертикальной и горизонтальными линиями [ил. 789, 792] как бы обозначая таким образом дальнейший путь развития орнаментальных форм.

Эволюция варианта орнаментации, столь блистательно воплощенного в декоре инициалов и заставок Пантелеймонова Евангелия, находит завершение в остальных рукописях второй группы, созданных уже в первой трети XIII в. Однако история полихромии в рукописном декоре, как и история тератологического орнамента рукописей обеих описанных выше групп, была продолжена в третьей четверти XIII в. Оба варианта соединились в новгородском Симоновском Евангелии.

Образцы, получившие иную стилистическую интерпретацию — орнаментальные темы, бытовавшие как в рукописях, так и в стенописных ансамблях, формы, известные по живописи XI — первой половины XII в. и принципиально новые модели — составляли тот общий для многих видов искусства свод мотивов, многие из которых к рубежу XII–XIII вв. почти полностью исчерпали, как уже говорилось, возможности дальнейшего развития в выработанных к этому времени типах. Их доведенная до предела формальная отработанность предопределила ход дальнейшего развития, особенности процессов видоизменения, движения, развития стиля не в меньшей степени, чем драматические события, нарушившие привычные художественные связи в 1230-х гг. Этот процесс в известной степени был общим для памятников всего византийского мира. XIII век стал веком существенных трансформаций художественного языка во всех сферах.